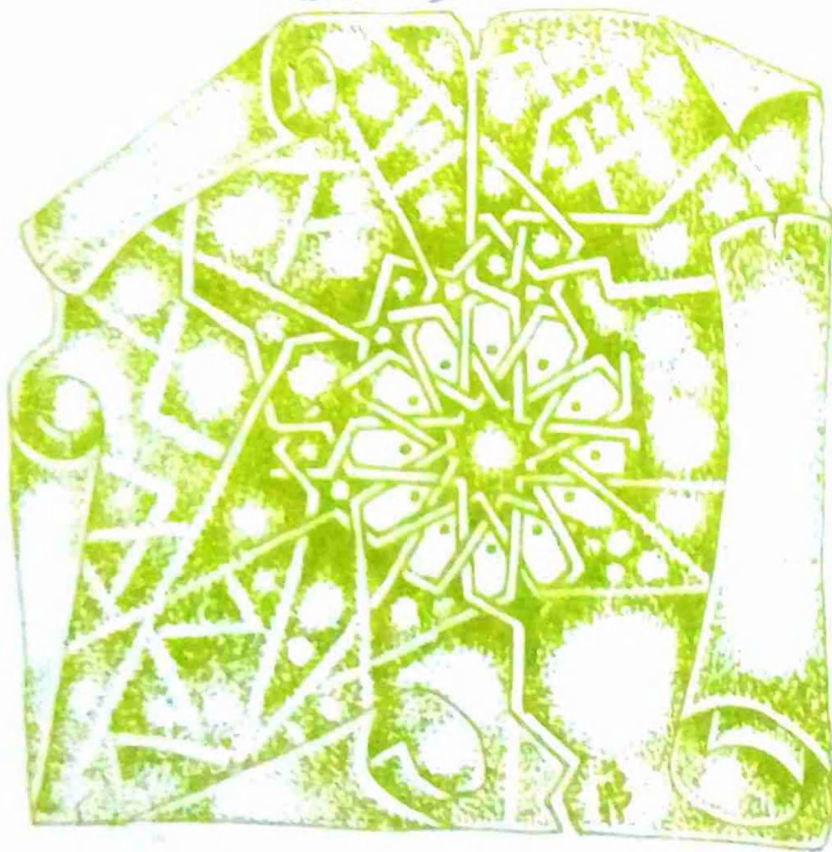


تجليات

# الحدائق

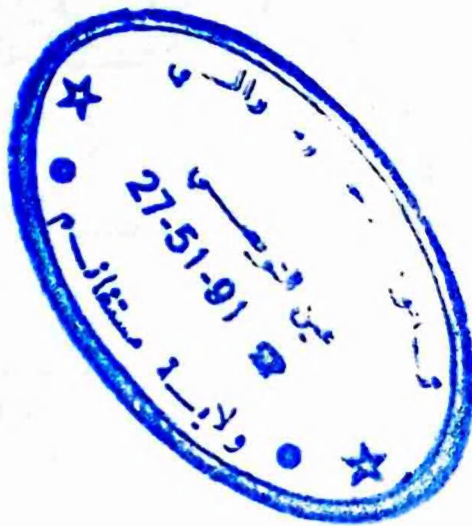
يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها

جامعة طهران



ثانوية عين النويصي  
591  
ولاية مستغانم

54/5  
591







# تجليات العدالة

مجلة تصدر من معهد للثقافة العربية وآدابها جامعة وهران - الساندية

رئيس التحرير

د / عبد الملك مرتاض

المدير العام المسؤول

د / عشراتي سليمان

\*\*\*\*\*

## الهيئة الاستشارية

\*\*\*\*\*

د. نور الدين فارس	*	د. عبد الله ابن حلي
أ. أحمد حساني	**	د. مختار بوعناني
أ. ناصر اسطنبول	**	د. مختار حبار
أ. أحمد يوسف	**	د. عبد القادر فيدوح
	**	

\*\*\*\*\*

العدد الاول السنة الاولى 1992



الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء اصحابها وهدم، والمجلة غير ملزمة بإعادة اي مادة تلقاها للنشر





# المحتويات

المدير العام  
رئيس التحرير

استهلاله الميلاد  
كلمة العدد

## في الحداثة والتحديث

- 13 د. مرتاض عبد الملك  
23 د. فارس نورالدين  
36 أ. الشيخ بوقرة

نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي  
دلالة السرد في المعمار الدرامي  
الابلاغية والسيمولوجية

## في نظرية النص

- 45 د. عبد القادر فيدوح  
51 أ. احمد يوسف  
59 د. حبار مختار

أدبية التأويل  
بين الخطاب والنص  
قراءة تناسية في قصيدة «الياقوتة»

## في أدبية اللغة ولغة الأدب

- 67 أ. حساني أحمد  
78 د. بوعناني مختار  
89 أ. تحريشي محمد  
106 د. بكري عبد الكريم

البنية التركيبية في رحاب اللسانيات التوليدية  
والتحويلية  
صلة علماء اللغة الجزائريين بنظرائهم في المشرق  
ظهور الشروح الشعرية  
زمن الفعل في القصة العربية

## في نظرية الجمال

- 116 د. سليمان عشاراتي  
122 أ. سطنبول ناصر

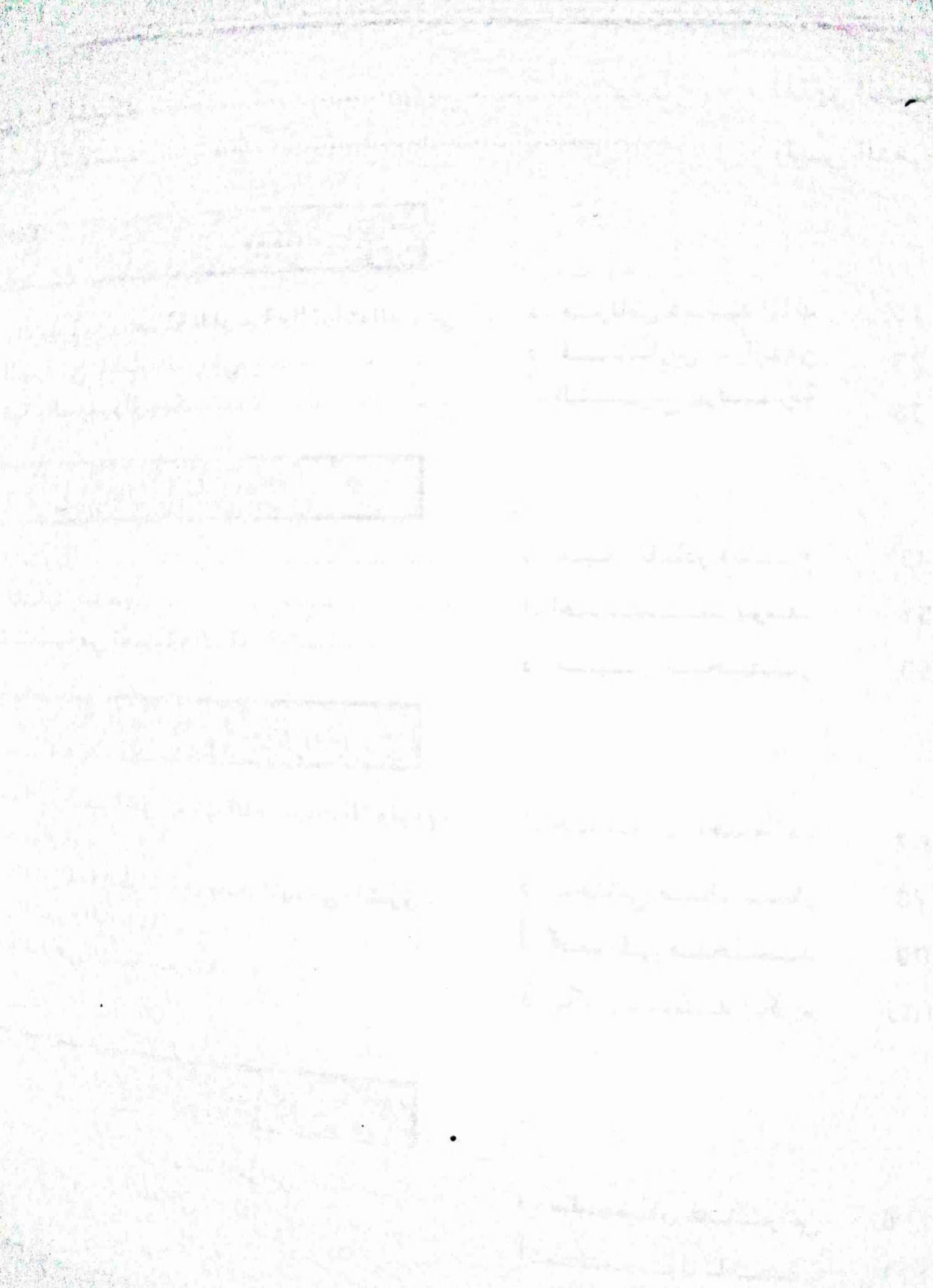
مفهوم الجمالية عند ابي حامد الغزالي  
مسرح الطفل (من الحلم الى المرأة)

## اخبار علمية

الكتب  
النشاط الثقافي

الملتقى  
الرسائل





# استهلاله الميلاد

تولد مجلة «الحداثة» لمعهد اللغة العربية وآدابها بوهران، فيتجلى في ميلادها، ومن خلال محمولاتها العلمية، اعتمال سافر لمخاض فكري شروط اكتماله مستوفاة، سواء من حيث عدد الباحثين، أو من حيث القناعة المنهجية التي توحد آراء هيئة البحث.. لا احد ينكر أن الصيرورة الفكرية الواعية هي اتصال واستمرار، وليست انقطاعا وانفصاما.

والقلم الجامعي هو اليوم في أمس الحاجة الى مهماز يدفع به الى التعبير.. فمنطق الأحداث يملئ على العقل المتنور أن يبادر الى الفعل، وأن يعمل باستماتة لاعادة الاعتبار الى الفكر.. فثقافة التردى، والتدرن، والتسويق الموجه، والتسريح الخسيس قد جنت على الأصالة، وهدرت الأصول وقلبت للعقل والمعقولة ظهر المجن، لتكرس واقعا انحطاطيا، لا طائل فيه لسعي، أولتدبير.

ومن خصوصية الجامعي أنه يحترف البحث، والتنقيب في الأفكار والنظريات ليستخلص عصاراتها، لا ترفا أو اشباعا لوازع التأمل فيه، ولكن التزاما بدوره العلمي، واستجابة لكوامن الذات الجمعية المتطلعة بواسطة كلية أفرادها، ومن خلالها، الى امتلاك أسباب القوة والنهوض.. و«الحداثة» اذ تستقبل الحياة فانها لعازمة على أن تجعل من ساحاتها مضمار تجديد وتأسيس، وقناة ربط وتوصيل، متحولة بالكتابة من وضع العقارية Pharmakon، أو الرديف (double) حيث كان وضعها فيه أفلاطون، أو من وضع النخاسة والنجاسة الذي ظل «باتاي» (Bataille) ينافح لانتشالها من أوضاره.. الى حضور فيه امتلاء الهوية، وسماكة الذات، المتجذرة في أرضيتها المعرفية، والمتعلقة مع روافد الكون الفكري، والانسانى، على نحو يقوي فيها الاحساس بالجدارية، وبالقدرة على تدارك الركب بذات الوتيرة التي لازمت خطأ سيبويه، والجاحظ، وابن قتيبة، والتوحيدي، والجرجاني، وحازم، وابن خلدون، وابن رشد، وابن عربي، وآخرين كثيرين من الاعلام الزهر، ركانز حضارتنا..

وتظل المجلة بمواصفات «حداثتنا» واسطة أداء، قد لا يصل صداها الا لمن كان معنيا بفحواها، من المختصين والدارسين، وهم على محدودية قطاعهم، يظنون، اذا ما أدركوا خطورة الدور الذي بإمكانهم تأديته، الجهة المرشحة بجدارية لأن تراهن على المصير السعيد للوطن.. إن سلاح الفكر أمضى، وأفتك سلاح، وفاعاليته التأهيبية، الإيعابية، مهيأة دائما لأن تكون بناء، أو أن تكون تدميرا على حد سواء..

وما يتراءى لنا اليوم عيانا بيانا هو أن واقعنا المسرطن لم يفقد أسباب المناعة الا حين تأكلت فيه عوامل المقاومة، وفي مقدمتها الفكر النبر والأصالة الحق.. وإذا كان هذا الواقع، ونظرا لتاريخيته المنصرمة، لم يُجَمَّ لذاته ثقافة مؤصلة تمكن المجتمع من أن يخرق محولاته المتسرة بلا نكبات، فلقد فاقم من أوضاعه كونه ظل يخمر عباب التجريب، في شتى المستويات،



بعده تأطيرية ناشئة، تنعدم لديها - غالباً - التجربة، ويعوزها النضوج.. وذلك هو شأن الجامعة التي يزيد من قلقها هذا الواقع التشريعي والتسييري، والتكويني المبني على روح شبه تطوعية. ما اسرع ما تتدمر فيه القابليات، والارادات، والكفاءات تحت وطأة وصاية لا تفتأ مع التقلبات تهون.. آية ذلك هذا التلون الغريب من التسميات المتدنية التي وُسمت بها وزارتنا طيلة العهود الماضية، الى ان انتهت الى وزارة الجامعات (والاضمار هو ان لا جامعيين هناك) ثم لتنطس في نهاية المطاف، وتذوب في وزارة التربية.. وذلك مآل، جريرتنا فيه كجامعيين ثابتة..

وما اكثر ما تتباين الافكار والتحليلات والآراء بصدد مَوْقعة العلة، ووضع التصورات للخروج من هذا الواقع، لكن هل يشفع لنا الجدل ان نظل في موقف الساهم اليائس، لاتزيدنا الطوارئ الا انعطاباً، منتظرين مجيء الفرج، تجود به السماء علينا ذات حين، بلا جهد ولا اعنات حقيقيين، تتحفز جرائهما الهمة، وتتوهج العزيمة، على صعيد العمل العلمي ذاته، وفي غمرة مراساته العذبة، ومخاضاته الضروس.

اننا حين نحقق التطابق بيننا، وبين مهامنا كباحثين جامعيين اكاديميين، وكعلماء او مشاريع علماء، سندرك مستوى الامتلاء الذي غُيِبَ عن ساحتنا الجامعية حتى الآن.. وما يجعل من صوت الجامعة اليوم، نشازاً لا يتميز عن غيره، في صخب الجوطة، الا بفتوره، وحشرجته.. هو هذا الرضى بالوضع الفكري المندس، وبتبعية الموجب للسالب، والاعلى للأدنى... والتهرب من الواجبات التي تقتضي حتماً القبول بدفع التضحية.

ان منطق التخلي هو الداء المزمن الذي يقعد بالامة عن الاقلاع.. وليس مثل الحضور العلمي، لا التهريج، في مجتمع تمكنت منه روح البرزنة بمختلف انواعها ومستوياتها، منافحا عن الجامعة، ومعضداً للفكر، وموطداً لمكانة الجامعي، في سلم التراتبات الاجتماعية.. وان اصدق همسة نلقي بها، من خلال مجلتنا، الى اهل الذكر والفكر هو ان قدرنا يحتم علينا ان نكون دعائم تأصيل وركائز تأسيس لثقافة وطنية، نيرة لاتهادن الهرطقات، والخزعبلات، في مختلف مظهراتها.

وبعد،

فانه لا يسعنا الا ان نعترف لصاحب الفضل الاول والاخير، بما قدم من تضحيات جسام في سبيل انجاز هذه المجلة الراحدة..

المدير:

سليمان عشارتي





## كلمة المهدد

بسم الله نبتدىء، وعليه نتوكل، وبه نستعين،  
ونعود.

ونعود الى هذا الحلم الجميل الذي ظل يتأوبنا كالطيف العزيز، منذ انشاء كلية الآداب في جامعة وهران. وقد كان لنا شرف الاشراف على اول مجلة في هذه الجامعة اطلقنا عليها يومئذ «بحوث». فلما جاء نظام المعاهد مضى معهد اللغة العربية وآدابها على اصدار تلك المجلة، ولكن طوال عمره لم يزد على اصدار اكثر من عديدين او ثلاثة، وفي شكل كتيب.

ثم مضى على المعهد عهد لم يفكر احد في هذه المجلة ولا في الكتابة فيها الى ان قيض الله لها، هذه الايام، فريقا من خيرة اساتذة المعهد، فاستخاروا الله، واجمعوا امرهم على ان يصدروا مجلة جديدة اسما، ومادة، وشكلا. فأما اسمها فهو على بركة الله «تجليات الحداثة». وأما مادتها فهي مزيج بين التراث المشرق، والحداثة الراقية.. وأما شكلها فهو عصري انيق.

وسينهض امر هذه المجلة على نظام المحاور بحيث سيحاول كتابها معالجة محور معرفي واحد في كل عدد على حدة. أما ما سيراه القارئ من غياب هذا السيرة في هذا العدد بالذات فذلك عائد الى انه مجرد عدد تجريبي. والآية على ذلك ان العدد المقبل سيكون امره وقفا على محور «إشكالية المصطلح في النقد الجديد».

وتعود فكرة الحداثة التي اختيرت إشكالية عامة لمواضيع هذه المجلة الى اننا نريد ان نحمل لواء هذه الحداثة النابعة من التراث العربي الحديث في جامعة وهران، وننير بمشعلها الدروب المظلمة، ونناقش على هديها نظريات المعرفة في الحقول الانسانية، بمناهج حداثية ما استطعنا، وبانطلاقة من التراث ما الفينا الى ذلك من السبل سبيلا.

والحداثة في تمثنا ليست معاصرة فجة تعلن القطيعة مع الماضي، بل تشن على هذا الماضي الذي يمثل التراث اساسا حروبا شعواء؛ فهذه معاصرة تغالط فتدعو، من حيث تريد او لا تريد، الى الجهل، والتخلف الفكري الذي يجترىء من الثقافة بما حضر،



ويكفر منها بما غبر. فالحادثة لدينا هي كل الاعمال الادبية الراقية، الخالدة، المشرقة التي لم تبرح تعطوا؛ وهي كل النظريات التي اثبت الدهر سلامتها.

ارأيت اننا نعد كثيرا من الشعر القديم حداثيا؛ وليكن ذلك من اشعار طرفة ولبيد وامرئ القيس وابي تمام وابي نواس والمتنبي وسواهم من امراء الشعر العربي القديم، فذلك شعر اذن لا ينبغي وصفه بالقدم والبلى لمجرد مرور الزمن عليه. على حين اننا لانعد كثيرا من الشعر المعاصر حداثيا لمجرد ان قائله يعتزى الى العصر. فعصرانيته لا تشفع له في حداثيته.

واذا انصرف بنا الوهم الى النظريات المعرفية، لانتدد، كما لم يتردد معظم الذين سبقونا الى ذلك من النقاد الخريتين الحداثيين، في ان نصنف ابن جني، وعبد القاهر الجرجاني، والقرطاجني، والجاحظ ايضا في بعض تأملاته، في الحداثيين. فكان افكارهم ونظرياتهم قبلت اليوم، ولا اقول: بالامس القريب.

ان الحادثة ثورة على التخلف الفكري، والجمود المعرفي، ودعوة الى ازدياد التراث الى العصر، لا الذهاب بالعصر الى التراث. ثم انها دعوة الى التلاقح، والى التفاعل مع كل النظريات والقيم المعرفية الجديدة التي نرى انها تثري فكرنا، ولاتتعارض مع قيمنا الحضارية دينية كانت ام دنيوية.

فلنرفع اذن لواء هذه الحادثة، ولننطلق اذن لنبشر بها في كل مكان، ولنتأهب للذود عنها بكل ما اوتينا من قوة العقل وبلاغة القلم وسلطة اللسان، اذ لاسبيل الى تقدمنا الفكري، والى حملنا على العطاء الثر، والنتاج الكثر، والتفكير الحر الا هذه الحادثة نزجها بين ايدينا، ونزدجي بها اذا ساقتنا نحو عوالم كلها تطلع واستشرف الى الخير والجمال والموضوعية والابداع.

**ليس التحرير**

وهران في 12/11/1992

# في الحداثة والتحديث..





## نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي

بقلم أ. د: عبد الملك مرتاض

اصطنع السيميائيون العرب مصطلح «التبليغ» و«الابلاغ» مقابلا للمصطلح الاوربي (COMMUNICATION). وهو في قمتنا ادق وادل على هذا المعنى من مصطلح «التواصل» الذي قد يشيع في كتابات بعض النقاد العرب المعاصرين؛ ذلك بان المصطلح الاوربي انما ورد في اصوله على صيغة التعدية المعنوية؛ على حين ان معادله العربي «التواصل» لم يرد في العربية بهذا المعنى، بل هو محايد لا يتعدى الى اي معنى في غيره؛ وانما يقتصر على مافيه من معنى في نفسه.

والتبليغ يشمل بالمفهوم العام للوضع الاخبار، او نقل امر من اعلى الى ادنى، او من اعلى الى مستوى مماثل له في الدرجة. وهو لفظ قديم الاستعمال في اللغة العربية، والاسم منه «الابلاغ». وقد ورد في القرآن العظيم وصفا لوظيفة الانبياء المرسلين ازاء من ارسلوا اليهم من الامم ليبلغوهم رسالات الله.

ويرتبط التبليغ ايضا، في مفهومه العام، برسالة توجه من طرف (أ) الى طرف آخر هو (ب) في حال انعدام الوسيط؛ اما في حال وجوده فان صورة التبليغ تغتدي مؤلفة، لكي تنجز، من ثلاثة اطراف:

(أ) او باث، او مرسل؛

(ب) او مستقبل اول على سبيل الوساطة؛

(ج) او مستقبل اخر على سبيل العلم.

ويزعم قريماس ان نظرية التبليغ انما جاءت على غرار نظرية الاعلام ويتعلق معها. وكان يرى ان هذه النظرية شديدة الميكانيكية (1).

ولما كانت نظرية التبليغ، في اصلها، نظرية لسانياتية (2) فانها لم تكد تعنى الا بالشبكة المظهرية الرابطة بين المرسل، والمتلقي، وما بينهما، وما يعثور علاقتهما من متعارفات الدلالة الوضعية



كالسياق الدال، والشفرة المستخدمة بين الطرفين؛ أي أن هذه النظرية، في تصورنا، لم تستطع تجاوز العلاقة الميكانيكية التي تحدث بين متخاطبين اثنين، ولم تجاوز قط ذلك إلى الخطاب الأدبي من حيث هو شبكة معقدة من النصوص التي، وإلى يومنا هذا، لم يفلح المنظرون في علمنة قراءتها، ولا منهجة تحليلها بشكل متفق عليه. إذ كانت هذه الشبكة النصوصية تشكل في نفسها شبكة أخرة من العلاقات المتواشجة بحيث يستحيل، في الوقت الراهن على الأقل، على أي جهاز فك كل الغازها، وتحليل كل أبعادها، وتفسير كل رموزها إلا تحت إجراء التأويلية.

ومن الآيات على ذلك أن نظرية التبليغ؛ ويطلق عليها عبد الله الغدامي «نظرية الاتصال» (3) وقد كنا أومأنا إلى أن اللاحقة الأوربي: (TION) أو (CION) أو (ZION) تفيد التعدية بنفسها مما يبعد سلامة أي مصطلح عربي يقترح معادلا للأصل الأوربي ما لم يكن فيه، هو أيضا، معنى التعدية الصريحة) نظرية لسانياتية، وقصر هـ، بحكم طبيعة وظيفتها، أن تجلو العلاقة بين المرسل والمتلقي في تخاطبهما، وعبر ملفوظ جملي، لا عبر خطاب - أن دوسيسير يقترح دسمة لهذه العلاقة الثنائية تنهض على تصور أن (أ) يبث رسالته لـ (ب)؛ وأن هذا البث ينطلق من قم (حجرة) (أ) الذي إنما يعبر عما كان الدماغ أمره به، فتبلغ رسالته أذن (ب) التي تحولها إلى دماغه لكي يفك شفرتها. وإذا قدر لـ (ب) أن يجيب (أ) فإن هذا الفعل ذاته سيتكرر، ولكن معكوسا، بحيث ينطلق من حجرة (ب) لينتهي إلى أذن (أ)، لتتحول الرسالة المباشرة إلى دماغه لفكها (4).

وقد يمكن أن يتكرر هذا الشأن إلى ما لا نهاية من العلاقات التواصلية بحيث أن:

(أ) يبث إلى (ب)؛

(أ) يستقبل بث (ب)؛

ثم يعود (أ) فيبث إلى (ب)، وهكذا دواليك...

وتنهض نظرية دوسوسير على نزعة اجتماعية، ذلك شأن معروف بين الناس، حيث كان يرى التبليغ ضربا من الحدث الاجتماعي الملاحظ في فعل الكلام. كما تقوم نظريته، نتيجة لذلك، على وجود شخصين اثنين على الأقل (بث ومتلق) لسريان تيار الكلام (5).

ومن الواضح أن هناك جهازا ذكائيا وميكانيكيا ينهض بالحجاز مثل

هذا التواصل القائم بين طرفين اثنين؛ فهناك:

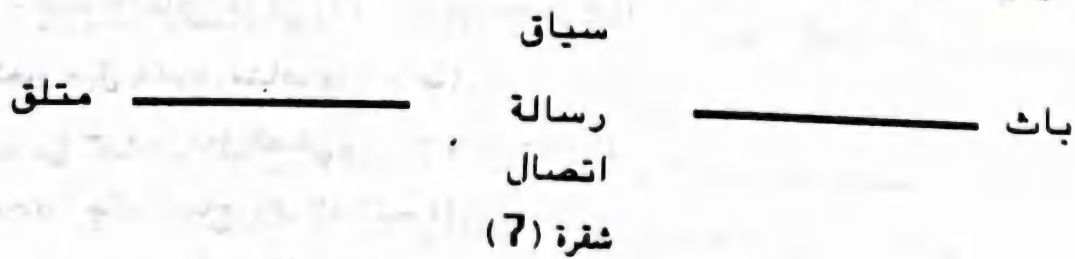
- 1 - الدماغ؛ وهو الذي يبت أصلا الفكرة العارضة، او المقررة، الى الحنجرة أمرا اياها بالنطق على نحو معلوم؛ فيكون طرف (أ) مركبا من جهاز معقد هو:
- الدماغ الذي يحضر الرسالة.
- الفم (اللسان والحنجرة وماله بهما صلة) الذي ينقلها بالموجات الصوتية على نحو بعينه (جهارة، خفوت، صراخ...).

على حين ان المتلقي (ب) اذا لم يشأ الاجابة، فانه يمكن ان يجتريء بجهاز السمع فقط لاستقبال رسالة الباث (أ)؛ لكنه ان شاء الحوار فانه سيأتي الصنيع نفسه باستخدام الجهاز البشي المتمثل خصوصا في الموجة الصوتية لتبليغ سمع (أ).

وكان النفساني بوهلر يذهب الى ان النشاط اللسانياتي يتحدد بوظائفه الثلاث المتمثلة في:

- 1 - التعبير من حيث هو باث؛
- 2 - النداء من حيث هو مبثوث له، او متلق؛
- 3 - الاستحضار بما فيه من طبيعة الاحالة على المرجع او السياق (6).

فجاء رومان ياكبسون الى هذه النظرية التبليغية الثلاثية الاطراف فاضاف اليها، وفصل من امرها ما كان موجزا فغدت سداسية العلاقة:



فهذه هي الرسة الياكبسونية لنظرية التبليغ اللسانياتية. على حين ان دو سوسير، تنهض رسمته، كما كنا رأينا، على الصورة نفسها تقريبا ولكن بالتركيز على جهازي النطق والسمع من جهة، والارسال والاستقبال من وجهة اخراة (8).



وبالاحاح على ثنائية الاطراف في هذه النظرية لدى دو سوسير من وجهة، والتركيز على السياق وضرورة الاتصال لدى ياكبسون من وجهة اخراة (ونلاحظ ان ياكبسون يلخص رسمة دو سوسير المتمثلة في ارسال الحنجرة واستقبال الاذن في عملية التبليغ فيما يطلق عليه «الاتصال» (CONTACT)، (وهو غير التوصيل او التبليغ كما نرى) الذي يعني من وجهة اخراة ثنائية الوظيفة التبليغية باقتصارها، منظوقا ومفهوما، على باث ومستقبل وحدهما) يتأكد ضيق هذه النظرية، او محدودية وظيفتها التبليغية بحيث لايمكن تعميمها على الوظيفة الارسالية في الخطاب الادبي؛ وانما تظل ميكانيكية الوظيفة المتعلقة برسالة محدودة لاتعدوها.

## نظرية التبليغ لدى بلومفيلد (BLOOMFIELD)

### سيناريو جاك وجيل:

«انهما يتجولان في طريق ما، وجيل جائعة. وترى تفاحة في شجرة. وتحدث شيئا من الصوت المعبر بحنجرتها ولسانها وشفتيها. فيشب جاك، فيتسلق الشجرة، فيقطف تفاحة، ثم يضعها في يد جيل. وتأكل جيل هذه التفاحة» (9).

ومعروف في كتب اللسانيات الغربية ان نظرية بلومفيلد تمثلها هذه الرسمة:

ح ——— رع ——— دض ——— حض

### تفسير هذه الرسمة

1 - ح.ح = الحافز الحقيقي (Le Stimulus effectif)

(شعور جيل بالجوع ومشاهدتها التفاحة).

2 - رع = رد «الفعل العملي» (Réaction active)

(مجازة جاك السياج، وتسلقه الشجرة).

3 - رض = «رد الفعل الاستعاضى» (Réactive substitutive)

(جيل تنتج ملفوظا) (الموجات الصوتية تنفرز من حنجرتها وشفتيها).

4 - ح.ض - «الحافز الاستعاضى» (Stimulus substitutif)

(ملفوظ جيل يسمعه جاك).

ويمكن تمثيل هذه النظرية التبليغية في ثلاث لحظات:

1 - الوضع السابق لفعل الكلام؛

2 - الكلام؛

3 - الوضع اللاحق لفعل الكلام.

وواضح ان بلومفيلد يلتقي مع دو سوسير في ان كلا منهما يؤسس نظريته التبليغية على :

1 - الطابع الاجتماعي الذي يحكم لغة التبليغ.

2 - ان الحد الأدنى لنهوض العملية التبليغية هو شخصان اثنان وعلاقة بينهما.

لكن بلومفيلد يجاوز دو سوسير في ان ذلك يلاحظ طبيعة التبليغ فيما قبل الكلام وما بعده فيرصد الجو المفضي الى فعل الكلام، والتأثير الذي يحدثه في النفس هذا الكلام في الابان ذاته. فهو من الوجهة الاخيرة ينحو بنظريته منحى نفسانيا.

اما ما يختلف فيه المنظران اللسانياتيان فان دو سوسير يقيم نظريته على وجوب الكلام بين شخصين من حيث ان الاخر يقيم نظريته على الصمت؛ اذ لا جاك، ولا جيل، يحدث احدهما الاخر حديث الكلام. كما ان جيل لا تطلب الى جاك ان يقطعها التفاحة، وكأنها بكما، او عاجزة عن الكلام، او محرم عليها؛ وانما تصدر عنها حركة تدل على رسيس الجوع في نفسها. فكأن هذه النظرية تشبه الطبيعة، او على الاصح « الغريزة »، التي تحكم علاقة الحيوانات في كيفية التفاهة بينها. من اجل كل ذلك فان نظرية بلومفيلد تكتسي طابعا سيميولوجيا خالصا، من حيث تكتسي نظرية دو سوسير طابعا لسانياتيا محضا اذ نفهم من رسمته ان الامر يتعلق، حتما، بالكلام، وليس بمجرد الاشارات والهمهمات الصوتية.

والحق ان دو سوسير، هو ايضا، كان يراعي مسألة « الحافز » الى الكلام باصطناعه مصطلح « المفهوم » الصادر عن الدماغ الى الحنجرة واللسان والشفنتين من اجل التلفظ او النطق (11).

**نظرية الاعلام لدى شينون وويفر SHANNON et WEAVER**

وتقوم هذه النظرية على اعتبار القنوات التالية:



- 1 - مصدر الخبر او (م. خ) بنشء رسالة كلامية، او تنمة لرسالات، تحول الى متلق او مستقبل (م س)؛
- 2 - يعالج المحول (م ح) الرسالة كي ينشء علامة جديدة بأن تحولها قناة ارسال (ومثال ذلك: كيفية ترميز برقية ما، بوسمها بنقط، وخطوط، وفراغات)؛
- 3 - تفتدي الاشارة المتلقاة مفكوكة بواسطة المتلقي من اجل تأسيس الرسالة التي تنتهي آخرا الى غايتها (12).

وواضح ان هذه النظرية ليست لسانياتية بقدر ماهي اعلامية؛ فهي تعالج نظرية الاعلاء من حيث هي، ومجسدة، خصوصا، في البرقية الحاملة للخبر، والموجهة الى متلق بعينه ليعيد تمثلا ما فيها فهما او كتابة.

واذن فهذه النظرية التي اسسها رجلاان، هما اصلا مهندسان، لاتنهض:

- 1 - على ضرورة الطابع الاجتماعي (العلاقة المباشرة او اخصية بين شخصين يتحاوران) وهي سيرة كنا لاحظناها خصوصا في نظرية التبليغ لدى دو سوسير؛
- 2 - على ضرورة رد الفعل (وهي سيرة كنا لاحظناها ايضا في نظرية التبليغ السيميائية لدى بلومفيلد)؛
- 3 - على الملفوظ او المنطوق (وهي سيرة يعدها دو سوسير شرطا جوهريا في نظرية التبليغ لديه)؛ وانما تنهض على الملفوظ المكتوب (فك شفرات البرقية المرسله، وما يماثلها).

وانطلاقا من هذه التأسيسات الثلاثة يتبين لنا ان هذين المهندسين يختلفان اختلافا حقيقيا مع دو سوسير وبلومفيلد، لأن ذينك في واقع الامر، لم يرميا الى التنظير للتبليغ الذي قوامه اللسان، وانما رُميا، وبحكم وظيفتهما التقنية، الى وصف المراحل التي تحكم مبتدأ خبر ومنتهاه في السلوك المعاصر للانسان المتحضر. ولكن ادراجهما الى جانب دو سوسير وبلومفيلد من قبل مارتيني هو الذي اضطرنا الى التعرض الى هذه النظرية المتحضة للاعلاء، ثم نقدها.

ومن الغريب ان يرى محمد السرعيني «ان جميع اخطايات، وكل ما يدور من جدل حول الاعلام يكاد لا يتجاوز في قليل او في كثير ما قدمته خططة هذين الرجلين» (13).

وانا لا تدري الى اي ابلاغ يقصد الشيخ؟ ألي الابلاغ اللسانياتي، ام الى السيميائي، ام الى الاعلامي؟ والا فان نظرية شينون وويفر لا تعدو وصف القنوات التي يمر من عليها الخبر من لدن مبتدئه الى منتهاه.

-----

والحق ان العرب كانوا تعاملوا مع نظرية التبليغ فحاموا من حولها، وتناولوا وجوها من اوجهها؛ فمن ذلك مثلا ما طلق عليه دو سوسير «**المفهوم**» المترجج في الذهن، والمتخض في الخاطر قبل القذف به الى اللسان لكي ييشه؛ فقد اشاروا اليه وقرروا نظرية من حوله، وهي: «ان اللفظ يتغير بحسب تغير الصورة في الذهن: فان من رأى شبحا من بعيد وظنه حجرا اطلق عليه لفظ الحجر، فان دنا منه وظنه شجرا اطلق عليه لفظ الشجر...» .

واذا كان هذا النص المستشهد به لا يأتي دليلا خريتا على مانزعم؛ فان ابن خلدون يقترب من هذه المسألة حين يتحدث عن نظرية التبليغ اللسانية، وانها تقوم على: «مراعاة التأليف الذي يطبق الكلام على مقتضى الحال» (14). وان المتكلم (الباث او المرسل) اذا جاء ذلك «بلغ» (.....) حينئذ الغاية من افادة مقصوده للسامع» (15).

فكان هذه النظرية اخلدونية تبدو اشمل من نظرية دو سوسير لانها لا تلتصص التبليغ في صورة ميكانيكية فجأة، فتكون في كثير من اطوارها قاصرة عاجزة، وعيبة بكينة؛ وانما تلتصصه داخل شبكة توصيلية، وعبر قنوات ادواتها العلم باللغة، والقدرة على التبليغ، واكتساب الملكة على هذا التبليغ؛ فهناك إذن:

- 1 «**المتكلم**» (لدى ابن خلدون) وهو الطرف المرموز له في نظرية دو سوسير بـ (أ)؛ وهو اذن الطرف المرسل للرسالة.
- 2 «**السامع**» (لدى ابن خلدون) وهو الطرف المرموز اليه في نظرية دو سوسير بـ (ب)؛ وهو إذن الطرف المتلقي للرسالة.
- 3 «**الكلام**» (في نظرية ابن خلدون)، وهو هنا العنصر الذي يمثل في نظرية ياكوبسون «الرسالة» (اي الغرض من وراء القاء الكلام الى السامع).



4 - «مقتضى الحال» (في نظرية ابن خلدون)، وهو هنا العنصر الذي يعادل في نظرية ياكبسون «السياق» (وإن كان البلاغيون العرب ربطوا، في كثير من أطوار تعاملهم مع اللغة والخطاب، الدلالة بالسياق...)

5- أن ما يطلق عليه ياكبسون «الاتصال» (Contact) ليس هو في الحقيقة إلا ما ورد في تحديد العلاقة بين المتكلم والسامع في نظرية ابن خلدون؛ وذلك حين يتحمل هذه المسألة في بلوغ «المتكلم حينئذ الغاية من إفادة مقصوده» (16)؛ إذ كيف يمكن أن يكون متكلم و سامع ولا يكون بينهما اتصال ومعابنة؟

6 - «مقصوده» وهو هنا العنصر الذي يعادل، مضافاً إليه القاء الكلام الذي كنا اورثناه في الخيشية الثالثة، «الرسالة» في نظرية ياكبسون؛ إذ لا يقصد بقوله: «إفادة مقصوده للسامع» إلا القاء رسالة إليه، وطرح قول مرسل عليه.

وعلى أن أبا عثمان الجاحظ كان قد سبق، فيما يبدو، كل المفكرين اللغويين والبلاغيين العرب إلى الكشف عن العلاقة الثنائية في قناة التبليغ اللساني «حين قرر وهو في معرض حديثه عن البيان والتبيين بين الناس بأن: «المفهم لك، والمتفهم عنك، شريكان في الفضل» (17).

فهو هنا يتحدث عن العلاقة الثنائية المركبة القائمة على:

أ - المفهم لك، وهو هنا المرسل.

ب - المتفهم عنك، وهو هنا المتلقي.

ومثل «المفهم» رمز (أ)، و«المتفهم» رمز (ب) في نظرية التبليغ اللساني.

ومن الواضح أن نظرية ياكبسون قد تكون عامة جداً، كما لاحظ بعض ذلك

قرياس؛ وهي بالإضافة إلى ذلك لا تتمحض إلا «للتبليغ التخاطبي» ونتيجة لذلك فقد يكون من الحق لنا أن نبجث عن نظرية أخراة للتبليغ القائم على الكتابة؛ وهي ذات صفة صامتة من وجهة حيث لا يشتغل، في انجازها، بالضرورة اللسان والحنجرة؛ كما أنها ذات صفة غير مباشرة من وجهة أخراة حيث قد يكتب المبدع نصاً يقرأ بعد قرن أو قرون؛ كما يحدث الآن حين نقرأ نصاً لكاتب قديم. فنحن لم نتلق هذا النص عنه مباشرة كما يتلقى جمهور ما، متجمع في حيز ما، خطبة خطيب مثلاً. ولعل أهم ما يميز ما يمكن أن نطلق عليه «النظرية التبليغية غير التخاطبية» أن هذه النظرية تتم بتعددية الإرسال وتجددية الإبداء الأبدية بحيث إن النص المكتوب يقرأ في أزمنة وأمكنة متباينة تتعدد بتعدد القراء الذين يتلقونه...

على حين أن التخاطب الشفوي، في مألوف العادة، ينتهي بانتهاء اللقاء الذي ينهض على الجهاز الصوتي للانسان .

واحق أن ذكر ابن خلدون نفسه للفظ « السامع » يدل على انه هو أيضا كان يفكر، أساسا، في نظرية التبليغ التخاطبية الواقعة ضمن علاقات لغوية معينة بين أناس يتحدثون لسانا واحدا، وهم أثناء ذلك، حتما، متشافهون .

ويبقى أن ننبه، آخر الأمر، الى أننا لم نرد أن نذهب بنظرية التبليغ الى كل مظاهرها ونظمها الكثيرة التي توسعت الآن، فانتقلت من مجرد التعامل باللغة من أجل تبليغ الحاجة الانسانية الكامنة في النفس، أو الحاجة الاجتماعية التي يقتضيها أمر معلوم بين الناس كنار العرب التي كانت تضرم ليلا ليعشوها السراة: طلباً للأمن والقرى؛ فإغاثتلك ناراً اغتدت سعةً مندرجة ضمن نظام اللغة السيميائية - إلى عالم الذكاء الاصطناعي؛ وهو بحر بدون ساحل.

ومثل ذلك يقال في كثير من المظاهر الحضارية الجديدة كرفع العلم الوطني على بناية ما للدلالة على رسميتها، أي أنها ملك للدولة، أي أنها ملك لشعب وطن من الأوطان؛ وكضوء الإشارة الخاص بنظام السير الذي كلما اتخذ له لونا من الثلاثة الألوان دلّ على حال من النظام الجاري لا بعده.

فتلك، إذن، نظم أخرى من التبليغ، أو من التخاطبية الاصطناعية التي تنضوي تحت النظام السيميائي الخالص. وتخصيصها ببحث قد يكون من الضرورة بمكان؛ ولكن من الشؤون ما حانت ولا حان حينها.

## إحالات

- 1 - Greimas et Courtès, Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Communica-tion, P 45
- 2 - اننا اصطلاحنا هذه النسبة التي نتنفرد بها على اساس انها تنسب الى « اللسانيات » (علم اللسان)، لا الى اللسان، فالمهتم، او المختص بهذا العلم يجب ان يطلق عليه اذن، « لسانياتي ».
- 3 - عبد الله محمد الغدامي، « الخطيئة والتكفير »، ص 7.
- 4 - Jeanne Martinet, Clé pour la Sémiologie, PP 13 et 14
- 5 - ID.
- 6 - Greimas et Courtès, Op.Cit
- 7 - J. Dubois et autres, Dictionnaire de Linguistique, Communication.



J. Martinet, Op. Cit: J. Dubois: Op. Cit: Greimas et Courtès, Op. Cit - 8

J. Martinet, Op. Cit, P 15 - 9

ID., P. 15 et 16 - 10

ID., P 17 - 11

12 - محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987، ص 34

13 - السيوطي، المزهري في علوم اللغة، القاهرة (ب.ت)، 42/1.

14 - م.س.، 38/1.

15 - ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص: 1071.

16 - م.س.

17 - م.س.

## دلالة السرد في المعمار الدرامي

الدكتور نورالدين فارس

1

يعم مسرحنا الراهن - خلال هذه السنوات - اتجاه شمولي واستثنائي يعنى بتوظيف السرد كأداة أساسية في البناء المسرحي - رغم كون السرد عنصرا نوعيا في التشكيل الملحمي والقصصي - وما يلفت الانتباه ويشير المخاوف، ان هذا الاتجاه يكاد ان يتخطى معظم الخصوصيات النوعية للمسرحية وطبيعة ثوابتها الدرامية متذرعا تارة بالتراث واخرى بالاصالة، وهذا ما ترك العديد من انجازاتنا المسرحية عاجزة او مشوهة على المستوى الفكري والتطبيقي دراميا.

وللتأكد من قيمة هذا الاتجاه والتعرف على سماته الفكرية والفنية، لابد من استيعاب السرد كدلالة ومفهوم ومتابعة علاقاته التاريخية بالدراما لاستقراء تأثيراته السلبية والايجابية على عناصرها النوعية، وبالتالي استنباط اهميته بالنسبة الى المعمار الدرامي بشكل عام...

السرد هو الخكي - القص - المباشر من قبل الكاتب او من قبل الكاتب او من قبل الشخصية في النتاج الفني، يهدف الى تصوير الظروف التفصيلية للاحداث والازمات لتوضيح النماذج والكشف عنها عبر تلك الظروف وينسق القضايا ويرتب المواقف ويعمل من اجل تنظيم الحكاية وبلورتها..

عرف السرد كمصطلح ادبي فني يعنى بحكاية احداث او رواية اخبار سواء أكان ذلك من صنع الواقع او من ابداع الخيال، والسرد طريقة - اسلوب - في الكتابة الفنية تلتجىء اليه القصص والروايات والسير والمذكرات كما تستفيد منه المسرحيات.

ارتبط السرد - بعد الملاحم - بالشعر الغنائي الكورالي الذي يمثل جانبا اساسيا من الاحتفالات الدينية تكريما للالهة، كما تسلل الى جوقه الديثورامبوس (1) - ليضفي خصوصيته الفنية على معظم الاغاني الاحتفالية...



وحين تم اختراع رئيس الجوقة طرأ تغيير كبير على هذه الاغاني، خاصة بعد دخول هذا الرئيس - الذي يتقمص شخصية الاله ديونيزوس ويحمل سماته - في حوار ونقاش مع اعضاء جوقته في شؤون كونية ودنيوية فتوفرت لأول مرة على بدايات الحوار والمجدل الى جانب السرد.

اما الممثل الاول - الذي ابتكره ثيسبيس - فقد اوصل بذرة الملحمة وضمنها السرد الى الجوقة حينما راح يسرد قصة شعرية في منلوج طويل، كما نقل اليها بذرة الدراما ايضا حين اخذ يشترك في محاورات مثيرة مع الجوقة مصحوبة بالتعبير والحركة....

و مع زيادة عدد الممثلين - اضافة الممثل الثاني من قبل اسخيلوس والثالث من قبل سوفوكلس - ظهرت زيادة ملحوظة في نسبة الافعال المجسدة، وهذا ما عزز الموقف الدرامي بنطاق واسع وقلص دور السرد في البناء المسرحي دون ان يلفيه، اذ بقيت بعض المواقع السردية محتفظة باهميتها البنائية تلبية لدواعي طقسية واسطورية ظلت تلازم المنظور الايديولوجي والجمالي للدراما...

كانت مهمة السرد توكل اساسا الى الجوقة - الكورس - اضافة الى دورها الفناني الراقص، وقد يساعد الرسل والخدم والمخبرون والاله الآلي (2) - الجوقة على تنفيذ هذه المهمة في المسرحيات الاغريقية الاولى - خاصة اعمال اسخيلوس - التي وظفت حتى الممثلين في حالات كثيرة للقيام بمهمة السرد الى جانب الجوقة حتى اصبح السرد يشكل اكثر من نصف الكلام في هذه المسرحيات (3) في المراحل اللاحقة عرف المجتمع الاغريقي تطورات وتحولات كبيرة - اجتماعية سياسية وثقافية - تركت تأثيرا كبيرا على الدراما، فكريا وفنيا هذا التأثير حرر الدراما من قيودها الكهنوتية والاسطورية وانتقل بها الى دراما ارضية اجتماعية متكيفة فنيا مع القضايا الحياتية المستجدة ومتقدمة بمواقفها الدرامية المهيمنة على اكبر مساحة ممكنة في بناء المسرحية، هكذا راحت الجوقة تفقد تأثيرها تدريجيا خاصة في الاعمال الدرامية الناضجة ليوربيدس (4).

لقد رفضت الكنيسة ظاهرة المسرح وحاربتها بضراوة في القرون الاولى من هيمنتها على روما والغرب باعتبارها تقليدا وثنيا، الا انها عادت لتتعاكز على هذه الظاهرة في القرون اللاحقة كوسيلة ايضاح مباشرة - بسبب صعوبة اللغة اللاتينية - لتوصيل تعاليمها ومواعظها الدينية الى بسطاء الناس والتأثير على مشاعرهم وترسيخ ايمانهم، الا ان هذه العودة لم تتم اعتمادا على القيم والمبادئ الدرامية

المعروفة عند الاغريق والرومان انما ارتكزت على فعاليات طقسية اعتيادية مقرونة بحكايات وقصص من حياة السيد المسيح كميلاده وبعثه اضافة الى الاغاني والتراتيل من الكتاب المقدس، تنسج بشكل مقاطع دينية تمثل وتنشد امام الجمهور داخل الكنيسة، ثم تطورت هذه المقاطع الى تمثيلات دينية ابتداء من القرن الحادي عشر - تمثيلية ميلاد المسيح، قيام عازار - حتى تمثيلات المعجزات والاسرار والآلام في القرن الخامس عشر، كلها تتأسس على خطاب قصصي وعظمي يعتمد اسلوب السرد رغم ممارسة الحوار والتقطيع الى مشاهد وفصول، واذا توفر بعضها على مواقف درامية فهي احادية ساكنة لا تكشف عن تضاد مؤهل للتطور والتغيير، ولعل هذا يرجع الى كون هذه التمثيلات تنبع من قصص الكتاب المقدس وهي في كافة الاحوال الهية مطلقة لا تقبل النقد والنقاش، كما انها غير جدلية لانها ذات بعد واحد، تبغي احتواء البشرية بأسرها (5)، وهذا يتنافى جوهريا مع طبيعة الموقف الدرامي وخصوصيته التي تكشف عن صراع يؤدي الى التغيير.

ان تجاوز المواقف الدرامية - المجدل والتغيير - وترسيخ الوضعيات القائمة والمحافظة عليها في التمثيلات الدينية ادى بالضرورة الى اعتماد السرد والاخبار والانشاد والتلاوة، كادوات اساسية - في تشييد تلك التمثيلات - لانها اكثر انسجاما مع القصص المقدسة والمواعظ والاخلاق الدينية من حيث الثبات والاستقرار.

رغم احتفاظ مسرحيات عصر النهضة بعناصر السرد والفناء من خلال الجوقة - نسجا على منوال المسرحية الاغريقية - فان المسرحيات اليزابيثية قد ابدلت الجوقة بشخصيات تصاحب الابطال، كشخصية البهلول - المهرج في مسرحية الملك لير - وهو ريشيو في مسرحية هملت، والاشباح والسحرة والجن في مكبث والعاصفة وغيرها لشكسبير، والمهمة الاساسية لهذه الشخصيات هي سرد الاخبار وكشف الغموض والتنبؤ والقاء الضوء على ماسوف يحدث..

التزام المسرح الفرنسي - في القرن السابع عشر - بمفهوم اللائق وغير اللائق، جعله قليل الاهتمام بالحدث، حتى اصبح الكتاب يتحاشون الصراعات العنيفة ويلتجئون الى السرد والاخبار فضلا عن ان طبيعة المواضيع التاريخية والاسطورية وما تتضمنه من احداث وتفاصيل وخوارق استدعت ادوات سردية جديدة - الى جانب المواقف الدرامية - فكان الوصفاء والاصدقاء.. اضافة الى الحوارات الداخلية والحكايات والاخبار التي يسردها - حتى - الابطال احيانا فهذا رودريك بطل مسرحية «السيد» لكورنيه يسرد للملك فردناند في خمس صفحات متوالية قصة نزاله مع المغاربة (6).



لقد استغنت مسرحيات نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين عن الجوقة والرواة والوصفاء، واستبدلتها بالشروح والتنبيهات والملاحظات في بداية المشاهد والفصول او تضمن خلال الحوارات بغية تفسير الشخصيات والقاء الضوء على سلوكها وتصرفاتها وتهينة المعلومات اللازمة للمخرج والممثل والمشهد...

اهتم ابنن كثيرا بالتنبيهات والشروح في بدايات الفصول (7) والمشهد كما ضمنها خلال الحوارات ايضا - بالمر: شكرا، هانحن الآن.... (تجلس هدفع الى المائدة بجانب جينا يروح بالمر ويجبي ويعزف بحبوبة... ولكن بايقاع حزين...) (8)، اما بيرناردشو فقد اعارها اهمية استثنائية، فهو في مسرحيته تلميذ الشيطان، لا يشرح الوضعية التي تطور فيها الفعل والزمن والمكان فحسب وانما يصف طباع السيدة «داجن» احدى الشخصيات المهمة في المسرحية...

اخذ التيار الملحمي - والتسجيلي - بعد الحرب الكونية الاولى والثانية يزداد انتشارا وتأثيرا، ولعل اهم ما يميز هذا التيار الاكثار من استعمال الادوات الملحمية الصرفة، السرد، الاخبار، الوصف والغناء بنسب عالية، الى جانب المواقف الدرامية، من اجل توسيع الحدود في النوع الدرامي من جهة وتوفير وسائل تعبير ملائمة للتأكيد والبرهنة على ان مجريات الامور والاحداث لا علاقة لها بالاقدار، انما هي من صنع قوانين اجتماعية اقتصادية من جهة اخرى، اضافة الى تكسير الوهم - اندماج الممثل والمشهد - لتوفير الانتباه واليقظة بغية تقييم الواقع والتحرك من اجل تغييره.....!

لم يدخل بريخت في التناقض - بالدرجة الاولى - مع القواعد الارسطية فهي مدهشة لزمانها مثلما هي اليوم، انما مع وظيفة المسرحية في فترة الرأسمالية المتأخرة من هذا القرن (9).

### ②

عرفت الدراما العربية السرد باشكاله الاعتيادية - الاخبار بواسطة المراسلين الخدم او الوصفاء - اضافة الى الشروحات والملاحظات التي يدونها المؤلفون في بدايات الفصول والمشهد وما بينهما لوصف الزمان والمكان وكشف طبائع الشخصيات وخصوصياتها كما هو معروف في الدراما التقليدية والعالمية...

أما حين هبت رياح التيار الملحمي والتسجيلي، ابتداء من الستينات حتى اليوم على المسرح العربي، فإن سردا جديدا - كما ونوعا - أخذ يتغلغل في معمار الدراما العربية تأثرا بالتقنيات الملحمية والتسجيلية التي تولي اهتماما متميزا إلى السرد لأسباب ايدولوجية وفنية ضمن المواقف الدرامية، ومما يسر مهمة السرد وحببها إلى نفوس الدراميين العرب، اعتماد الدراما الملحمية أو التسجيلية على رواية - يعتمد السرد إلى جانب الممثلين - له ما يماثله في الفولكلور أو الأدب الشعبي، كالمدايح والقوال في مغرب الوطن العربي أو الحكواتي في مشرقه....!

أخذ البعض يستعيز عن الرواية بمفني «منشد» أو بالمجموعة «الكورس» وأحيانا بممثلين يتناوبون على سرد أجزاء أو مقاطع من المسرحية لاداء نفس مهمة الراوي.

حين نتتبع مسرحية «لومبا» لرؤوف مسعد - التي تتناول جريمة اغتيال الشهيد لومبا وأسبابها ونتائجها فسوف نجد كل في المسرحية من وجوه فردية أو جماعية - حتى المتضادة والمتناقضة - قد وظفت سرديا، ورغم التناقضات الحادة بين هذه الوجوه تبقى المجابهات تقريرية والصراعات سكونية لأنها تنحصر في خظات ماضية لا منفذ لها إلى الحاضر، فضلا عن كونها تتحرك في مدار سردي يركز على السماع والرواية بدل التشخيص والرؤيا....

كل فئة أو شخصية تلقى مايجول بخاطرها ومشاعرها - في فترة ماضية - ثم تمضي في سبيلها دون جدل أو مجابهة....!

- مجموعة اليسار: هاهو يخطيء / بضل الطريق ويخطيء / وسندفع نحن الثمن / سندفع نحن ثمن خطئك (10).

- حلقة اليمين: لقد حاولنا ان نكسبك، ففشلنا لانك مازلت موظف البريد العبيط / المتمسك بالمثاليات، فعزلناك عن الشارع، واصبحت مصدر متاعب للجميع (11).

واضافة إلى كورس الشباب المنحاز إلى لومومبا وكورس الشيوخ اليميني هناك الجند السود والجند البيض، وامكانية التضاد والصراع عالية جدا فيما بينهم، لكننا لانلمس غير التقريرية والوصف المباشر لحالات ذاتية أو عامة ازاء الظواهر....

جند سود: نحن نحس النقود / نريدها لاجل الويسكي والنساء / اما لومومبا هذا فلا يعنينا امره.



- جند بيض: نحن مأجورون وصناعتنا القتل / قالوا لنا اقتلوه فركبنا سعا وطائرات وجئنا لنقتله (13.12).

والسرد في هذه المسرحية لا يقتصر على المجاميع والحلقات فقط وإنما يتناول الافراد ايضا والمجتمع يتكلمون بصيغة الماضي حتى في حالات المواجهة، فالرجل الابيض يتحدث وحده في ست صفحات دون انقطاع عن حسبه ونسبه وثقافته ومعرفته، ثم يرى ان موت لومومبا بشكل ضرورة بالنسبة للبيض وبرأيه ان يقتل من قبل اسود مثله، ثم قنك القناع - العراف الاغريقي الذي جاء لبتابع لومومبا لمساعدته - الذي لا يستطيع الانفكاك عن الماضي ايضا، حين يسأله لومومبا ماذا تقول الطبول يا اب...؟

- القناع: اخطأ باتريس مرتين / مرة حين بسط يده اليمنى ومرة حين اغلق يده اليسرى / مرة حين صانع اعداء / مرة حين اعطى ظهره لاصدقائه، ومرة حين اتجه يمينا (14)، ولومومبا نفسه المحاط بالمجاميع والحلقات والافراد التقريرية المربوطة بشدة الى لحظات ماضية، يكاد ان لا يجد من يدخل معه في مجابهة درامية، ولهذا اخذ هو الآخر بجتر معاناته وهمومه الماضية كالأخرين: «لقد تخطى عني الشارع، اقفلت البيوت اعينها عن حاجتي، انا رئيس وزراء مسجون رهينة يشته في الشارع، سجين شرف ثائر بلا ثوار» (15) وفي اللحظات الاخيرة من المسرحية يتقدم منه «مونونجو» وبعد خطبة مطولة يطعن لومومبا بخنجره طعنة قاتلة ثم تتابع مراثي الافراد والجماعات فتنتهي المسرحية.

لم يستطع المؤلف - بسبب تركيزه على السرد كاداة اساسية في تشكيل معمار مسرحيته - ان يجعل الاحداث الماضية كما لو انها تحصل في الحاضر - مثلما يعالج التاريخ او الاسطورة مسرحيا، ان غياب الان - الحاضر - هو الذي عصفت بالمواقف الدرامية الممكنة، لذا لم تظهر صراعات نامية متطورة تقود الى تهديل او تغيير، انما كانت هناك تقريرية خطابية عن حالات ماضية - لم تتمسرح - تتضمن وجهات نظر مختلفة معروفة ومقررة مسبقا في الاوساط الثقافية والسياسية، جرى نسخها سردا، ومن خلال الحوار بعد ان قسمت الى فصول ولوحات.

يستعير الكاتب التونسي عز الدين المدني لمسرحيته «الزنج» تقنية تراثية «الاستطراد» (16) معروفة في الكتابات الادبية العربية القديمة، معتبرا اياها مبدأ جماليا اضفى على عمله شكلا مسرحيا مبتكرا، امكنه من تركيب عمل درامي حركي جدلي - اعانه او كاد - على الانصراف عن فنيات المسرح

العربي الكلاسيكي والطلائعي - (١٦) وحين نتفحص هذا الاستطراد الذي عولج في اكثر من موضع ضمن المسرحية تتضح المؤشرات الاتية:

استغرق الاستطراد الاول سبع صفحات (١٦ - ١٥) وهو اعادة وتكرار لما جاء من معان وافكار واهداف في الفصل الاول - الذي سبق الاستطراد نفسه - حيث جرت المناظرة بين الحرب والبناء وانتهت بتفضيل الحرب على البناء، لأن الثوار جهلة - كما يقول النص - والحرب اسهل عليهم من مهمة البناء....

وبعد الفصل الثاني - الذي انصب على فتح البصرة والتطلع نحو غزو الاهواز والكوفة ووضع الخطط للزحف على واسط وبغداد، يرد الاستطراد الثاني ويستغرق عشر صفحات (٦٠ - ٦٥) يتناول التفاوض ومعاودة الصلح والتعاون بين العباسيين والزنج، وبعد التعارف والتناظر يتم الصلح وتتوقف الحرب على ان يقدم الزنج ملح السباخ للعباسيين وبالمقابل يزود العباسيون الزنج بالمهندسين والبنائين والاطباء والمعلمين، وبعد صمت قصير - يقدره المؤلف بعشر سنوات - يتواصل السرد خمس عشرة صفحة اخرى (٧٥ - ٨٥) مشيرا الى خرق الزنج للاتفاق بسبب تقصيرهم في انتاج الملح وتصديره الى العباسيين من جهة، واستياء العباسيين وتصميمهم على قطع الاتفاق والمساعدات عن الزنج من جهة اخرى، وحين يلتصق على بن محمد « قائد الزنج » من الوفد العباسي الحفاظ على الاتفاق والابقاء على المساعدات يتمرد احد الضباط الزنج « رفيق » على قائده فيرفع راية حمراء وهو يصرخ: « تنح عن الطريق ولتعش الثورة » (٨٨)، وبنتهاية هذا الاستطراد تنتهي المسرحية على مستوى الاحداث الا ان المؤلف يأبى ان يتركنا دون استطردات اخرى.

فهذا استطراد لاحق يتضمن خمسة وعشرين سؤالا حول بناء المسرح ومواضيعه لغته ونصه الخ، يتبع ذلك ثلاث قصائد لابن الرومي وابي العلاء المعري ويحيى بن محمد، ثم يطاردنا باستطراد للطبري، يشتم الزنج ويحملهم مسؤولية خراب البصرة وانتشار الامراض والابوة في سامراء وواسط وبغداد، وبعد قصيدة تمجد المعتمد على الله يعود الطبري نادما في كتاباته ضد الزنج: « اني غالط فتورة الزنج ليست فتنة وعلي بن محمد لم يكن خارجيا » (٩٩) ثم تتابع اشعار علي بن محمد - قائد الزنج - ودعبل معارض العباسيين فتنتهي الاستطردات ويغلق ملف الزنج.....

لقد هيمن السرد الحواري - رواية اخبار وخطب متبادلة ووصف علاقات متشعبة - على فصلي مسرحية الزنج - اللذان يحظيان باربعة عشرة صفحة - رغم سخونة بعض الاحداث المروية، فالحوارات



المتبادلة خطابية تقريرية سكونية، اما المواقف الدرامية - الافعال المتضادة الجدلية والمشخصة عيانا والتي تؤدي الى التعبير فهي ضعيفة واهية ضائعة في خضم التقريرية والوصفية الشاملة.

لو تابعنا مسرحية «الاجواد» - لعبد القادر علولة - الجزائر لوجدناها مسرحية شخصيات، اذ من الشخصية ينبع الموضوع، الحدث، الموقف كما تتبلور الفكرة ايضا...

تتمحور المسرحية على سبع شخصيات اساسية، كل واحدة منها تنطوي على ذاتها مشكلة بناء، متميزا ليس بينها علاقات متبادلة ولا احداث مشتركة، لا يجمعها سوى انتمائها الى فئات اجتماعية متقاربة من حيث معاناتها المعاشية واخفاقاتها الحياتية بسبب البيروقراطية وما شابها من ظروف قاهرة، معظم شخصيات المسرحية تتأسس على السرد «الرواية» المتمثل في الاخبار التفصيلي عن حياة الشخصية المعنية وظروفها بشكل تقريرى مباشر من قبل مغني «قوال» او من قبل الممثل نفسه على مسامع المشاهدين، قد تتوارى الشخصية ذاتها ويكتفى بذكرها والحديث عنها فقط كما حصل بالنسبة لعلال الكناس، وسكينة - عاملة مصنع الاحذية -، المصابة بالشلل، وقدر عامل البناء الذي لا يستطيع ترميم بيته حيث يوشك ان ينهار لقدمه، ومنصور عامل المصنع المحال على المعاش بمرتب ضئيل، فالمغني «القوال» وراء المايكروفون قد ناب عنهم جميعا حين راح يعدد مناقبهم ويكي معاناتهم ويتألم لهمومهم، هكذا حرم المغني المشاهدين من التعرف على الشخصيات المذكورة ولم يسمح باقامة الجسور معها والاحتكاك بها عيانا وشعوريا كنماذج مجسدة لدلالات... انسانية اجتماعية وفكرية من خلال علاقاتها المشخصة بمن سبب معاناتها وشقائها...

اضافة الى الشخصيات المروية ثمة لوحات ثلاث، كل منها تتناول شخصية معينة: ريوحي الحداد، عكلي ومنور، والفهامي، تتكون اللوحة من مقدمة تسرد بشكل مفصل حياة الشخصية المعالجة... بعدها تظهر الشخصية نفسها على المسرح، لا لتجسيد مشاكلها وهمومها من خلال السلوك والعلاقات مع الآخرين، انما لمتابعة تكرار سرد تلك الهموم والمشاكل ودون الافادة من اي موقف درامي لتجسيدها عدا لوحة ريوحي الحداد التي توفرت على بعض هذه المواقف كمنلوج ريوحي مع الحيوانات ولقائه مع حارس الحديقة، اما اللوحات الاخرى فغنية بالخامات الدرامية الا ان السرد قد عصفت بفعاليتها وتأثيراتها، لهذا ظلت شخصيات الاجواد حبيسة آفاقها القصصية السردية رغم المؤثرات التعبيرية والفنانية ومهما يكن من امر لا يتأتى ابداع اية شخصية درامية من خلال الاخبار عنها ومهما كانت عبارات الشاء والاكار، ربما



ترك هذا الاخبار بعض التأثير على المشاهد ولكن هذا التأثير سيكون عابرا ومشوشا اذ سرعان ما يتشتت « كخبر » بين احتمالات التصديق والتكذيب...!

ان التركيز على مبدأ السرد كوسيلة وهدف دون الاخذ بنظر الاعتبار اهمية المواقف الدرامية جعل من الاجواد رواية او مقامة شاملة تحتوي كل ما تعانيه الامة من هموم ومشاكل تكدست خلال اكثر من ثلاث ساعات بشكل خطابي وعظمي وصفي ساكن مع بعض الرقصات والاغاني وبسبب احادية نظرتها في طرح القضية - التركيز على النتائج (المظالم) واهمال الاسباب (الظلام) - فقدت جدليتها لانها لم تغير شيئا بل حافظت على الوضعيات القائمة فالظروف التي نددت بها - اخباريا وصفيا - بقيت على حالها ولم تتأثر او تتغير لانبجيب القول ولا بيبكاء المجاميع...!

### ③

بعد متابعة بدايات ظاهرة السرد وتغييراتها والتعرف على بعض ملامح خصوصيتها - في المسرحية العالمية - ومن ثم محاولة استقراء مدى تأثيراتها - الايجابية والسلبية - على مساراتنا الدرامية الحاضرة، من خلال بعض المسرحيات العربية المعروفة يمكن ملاحظة المؤثرات التالية:

ظلت الدراما تستعير السرد - اداة البناء الاساسية في معمار الملحمة - وبدرجات مختلفة عبر مراحل تطورها الفكري والفني، في المراحل الاولى من نشونها - مراحل الفكر الغيبي المطلق - سواء عند الاغريق او الكنيسة (القرون الوسطى) كانت نسبة السرد عالية جدا، ثم اخذت تتقلص تدريجيا مع انحسار هذا الفكر وانبشاق النزعة الجدلية - في الاستقراء والاستنباط - المقترنة بالتطورات الحضارية والثقافية، التي هيأت الافاق لاختراعات شاملة بضمنها الموقف الدرامي الذي راح يتصاعد - كخاصية من خصوصيات الدراما وثوابتها - ومع تلك التطورات الحضارية لم تتردد المؤسسات الدينية وبعض الايديولوجيات السياسية - ذات التفكير الاحادي الجانب - المطابق حتى في عصرنا الحاضر، من العودة الى السرد - كحجر اساسي في البناء المسرحي لدوره الكبير والفعال في الوعظ والتوجيه والتضليل - والتقليل من شأن المواقف الدرامية او الغائها في حالات كثيرة للتخلص من عواقب الجدل والتفسير والحفاظ على معالم الثبات والاستقرار.

اسلوب السرد بالنسبة للدراما - ايدولوجيا - يشتت الوعي ويربك جدلية الصراع والتفسير، فالقوى الاجتماعية تكاد ان تكون مجردة ومبهمة يصعب تشخيصها، كما يتعذر تجسيد مواقف وحالات

تناقضاتها ومجابهاتها المبدئية - في الواقع الحياتي - عن طريق السرد ، الاخبار الشفوي .

لغة السرد تقوم على الجمل المحررة ، وهي كما يقول اللغويون : قابلة للتصديق والتكذيب وهي بالتالي لاتصلح للتشخيص ، اما اللغة الدرامية فتقوم على الجملة الانشائية التي تتضمن جملة الامر ، الدعاء ، الاستفهام ، النهي ، الهتاف والنداء فضلا عن كونها لغة السلوك وهي اشد التصاقا بالمشاهد والممثل من لغة السرد لأن الاصل في الدراما هو الحدث ... ١ .

الشخصيات السردية متخيلة خيرية وصفية تقريرية بعيدة عن الحواس ، لم تشكل وتتبلور من خلال ما تمارس من سلوك وحركة ومواقف سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري وارتباطاتها بالآخرين ، بل تشكلت على لسان المغني او الراوي بصورة وصفية جاهزة خارج حدود التناقض والنمو والتطور والتغيير ، تعيش في حالة الماضي الساكن ، بلا قاعدة في الحاضر كما انها احادية الجانب ، تعنى بالنتائج ، اما الاسباب فلا تحظى بالاهتمام اللازم وطالما تغيب بين انكسارات السرد والاخبار .

اتخذ المسرحيون العرب - سواء من الملتزمين بالتيار الملحمي والتسجيلي المحدثين او التابعين لهم من التراثيين والتأصيليين الداعين الى الحكواتي في المشرق والقوال في المغرب - من السرد مهادا اساسيا شاملا يهemin على البناء العام للدراما دون ان يحفلوا باهمية الثوابت الاساسية - الموقف الدرامي - التي تشكل الصورة المسرحية وتميزها عن الاجناس والاصناف الادبية والفنية الاخرى ، كما اعتقد كثير منهم ان ترجمة عملية السرد القصصي الى حوار يمكن ان تتم مباشرة من الوصف القصصي بعد تجزئته الى اسئلة واجوبة ، وهذا يكفي لبناء الدراما المطلوبة لكن هذا الاعتقاد لا يكاد ان يملك - على المستوى الدرامي - ما يبرره فكريا ولا فنيا ، لان بناء الدراما - بمعناها الفني - لا يتم الا في حالة الاختيار الدقيق والواعي للدوافع الخاصة بالعملية الوصفية ، وما تتوفر عليه من تناقض وتضاد ، تلك الدوافع التي لها علاقة مباشرة بالحدث الجوهري (١٩) .

ثمة دعوة الى استعارة اسلوب تراثي في الكتابات القديمة «الامعطراه» بغية توظيفه في البناء الدرامي باعتباره - كما يزعم الداعي - مبدأ جماليا وشكلا مسرحيا مبتكرا ، لكن الممارسة الفعلية لهذا الاسلوب - كما تبيننا في نموذج سابق - اثقلت العملية الدرامية وقاطعت الاحداث واعاقت تطورها ، ان لم تشتتها بين اكاداس الاخبار والمعلومات والتفاصيل التي لالزوم لها في عملية التشبيد الدرامي التي تقوم



على الانتقاء والتكثيف والتركيز لخلق الموقف الدرامي - الضرورة - فكريا وفنيا ومراعاة لزمان المسرح ومكانه، وهذا يشير الى اخفاء اسلوب الاستطراد وعجزه في احتواء الموقف الدرامي والقيام بمهامه في كشف الاحداث ويطورها باتجاه المفسر والاستطراد «برأي هيفل» غالبا ما يقاطع الحدث ويسير بصورة منعارضة مع طبيعته الدراما (20).

يبقى موضوع التعامل مع التراث من اخطر القضايا الفكرية والاجتماعية والثقافية التي تواجه حياتنا الحاضرة، خاصة وهناك من ينظر الى التراث بخشوع وقداسة ويرفض المجدل والاجتهاد بشأنه - رغم تغير الظروف والدوافع التي تواجد فيها ونشوء دوافع وظروف جديدة تتطلب اختيارات بديلة مناسبة - ويعصر على الاحتفاظ بأدواته التقليدية السلفية كأشياء ابدية - كما يتصور - تعبر عن ثوابت الامة وترمز الى اصالتها وفي نفس المدار تتحرك اراء بعض المسرحيين العرب داعية الى تبني الحكواتي «القول» باعتباره الاصل والمصدر للمسرحية العرسه ولكي تحتفظ هذه المسرحية باصالتها ونقائها يتعين عليها ان تطلق الاساليب والمفاهيم الدرامية.. العالمية الوافدة وتتركز على اسلوب السرد - الاداة الاساسية للحكواتي والقول - كحجر الاساس في بنائها لاسيما - كما يزعمون - وان السرد اقرب الى ذوق العربي وادراكه من الاساليب.. الدرامية العالمية المعروفة، وعند مراجعة هذه الافتراضات يمكن ملاحظة الآتي:

ان الزعم بكون الحكواتي «القول» هو اصل المسرحية العربية ومصدرها لايقوم على اساس تاريخي وموضوعي، لأنه شكل من اشكال الفرجة الفلكلورية الشعبية، لم يتطور الى شكل مقارب الى المسرح ولم يقدم بديلا عنه منذ نشأته حتى التعرف على المسرح العالمي في اواسط القرن التاسع عشر - محاولات مارون النقاش التي استست المسرحية العربية بمعناها الفني...

اما الزعم بان الادراك والذوق العربيين اقرب الى السرد من التركيب الدرامي الحديث فهو مرجل ويفتقر الى اللياقة والوعي الحضاري في أن واحد، فضلا عن تشكيكه في امكانيات العقل العربي في تقبل الجديد ومواكبة العصر...

التأصيل لا يتحقق بنش مخلقات الماضي الدارسة بين متاهات القرون المندثرة ولا بمراجعة تعاليم الوهم والشعوذة، انما بصدق الاحساس وصفاء الوعي وعمق الادراك بمعاني الحياة والجمال في المحيط والفن، حين ينجز المسرحي العربي نصه الفني بصدق ومهارة خلاقة فهو لا يعبر في هذا النص «المسرحي»



عن روح افغانية او باكستانية، انما يعكس بطبيعته - وتلقائيته - الروح العربية بأصلها وفصلها.

الفن وبضمنه المسرح يهتم بشدة بالتراث الشعبي وبكافة اشكاله عبر العصور باعتباره القاعدة والمنطلق لتطوير محاولاته واثراء تجاربه في كل ابداع وتجديد... بيد ان هذا الاهتمام لا يقتصر على معالجة هذا التراث باشكاله الاولى وقوالبه البدائية التي استنفدت طاقاتها الابداعية وفقدت امكاناتها الحياتية، وياتت عاجزة عن تقبل العصر واحتوائه ومن ثم مواكبته حضاريا وفنيا، لأنها ظهرت وتواجدت في ظروف ودوافع روحية وحياتية تختلف عن الروح والدوافع السائدة اليوم....!

حاجة مسرحنا الى التراث لاتتعلق بنفض الغبار عنه وترميم بدائيته كما يفعل المؤرخون واصحاب المتاحف، انما ترتبط هذه الحاجة - عضويا - بدراسته وتقييمه بعمق واكتشاف عناصره الجوهرية التي مازالت حية وتحفظ بقدرات العطاء والتأثير والتفاعل مع حركة وجدلية واقعنا الراهن باتجاه التغيير والتقدم....!

الدراما الفنية بطبيعتها التقنية والذهنية نسيج متلاحم من العلاقات والمصالح والطموحات المتباينة والمتصارعة بهدف التغيير نحو الافضل.

الدراما متوترة وجدلية لاتتعامل مع السكون ولا تنهادن مع الاستقرار والركود، حتى لقاءات الود والمجاملة - في بعض مساراتها - المتسمة بالرفق والتفاهم تنقلب - بالنتيجة - الى مجابهة مصحوبة بتغييرات مهمة وخطيرة.

هذه الخصوصية تجعل الدراما حريصة وحذرة ازاء الاساليب والادوات السكونية والانسيابية كالسرد وما شابهه، وتخشى هيمنتها وطغيانها على ثوابتها واركانها الاساسية، لكن هذا لا يعني انها ترفض السرد وتنزعه من تلافيف نسيجها كليا...

الدراما تعنى بالسرد وتلتجىء اليه في اكثر من حالة، خاصة بالنسبة لما يتعذر تشخيصه عيانا، كما يمكن الركون اليه احيانا في تأجيج المواقف وتغذية التوتر واثارة المشاعر من خلال كشف الخلفيات للاشخاص والاحداث لكن مثل هذا السرد لايتوفر دون عناية فائقة ودراسة شاملة مع مهارة درامية واعية، لأن السرد غير الواعي بذاته وغير المتكيف فنيا مع خصوصية الدراما وثوابتها التقنية، سوف

يستبد - بطبيعته الاخبارية الخطائية والوصفية - بالصورة الدرامية فيخرق مقاييسها ويعصف بمبادئها الفكرية والفنية...

## احالات

- 1 - تسرد هذه الجوقة قصة ميلاد ديونيزوس اله الخصب والثمار وتتغنى بامجاده واحزانه بمصاحبة الرقص والغناء.
- 2 - قوة خارقة تهبط في اللحظات الحرجة - في المسرح الاغريقي - لحسم الموقف المتأزم
- 3 - مسرحية اجاممنون « اسخيلوس » كاسندرا ص 40 - كليتمنسترا ص 172
- 4 - مسرحية « هيبوليتوس » ليوربيدس - الكورس ص 29
- 5 - المسرح الديني في العصور الوسطى - جان فرابيه - ص 197
- 6 - مسرحية « السيد » لكورنيه الفصل الرابع، المشهد الثالث ص 205-213
- 7 - البطة البرية، ابسن مقدمة الفصل الاول، ص 17
- 8 - نفس المصدر السابق، الفصل الثاني ص 64
- 9 - مسرح التغيير، قيس الزبيدي، ص 37
- 10 - مسرحية لومومبا رؤوف مسعد، مصر، ص 26
- 11 - مسرحية لومومبا رؤوف مسعد، مصر، ص 28
- 12 - مسرحية لومومبا رؤوف مسعد، مصر، ص 53
- 13 - مسرحية لومومبا رؤوف مسعد، مصر، ص 56
- 14 - مسرحية لومومبا رؤوف مسعد، مصر، ص 40
- 15 - مسرحية لومومبا رؤوف مسعد، مصر، ص 28-29
- 16 - الاستطراد الانتقال من موضوع الى اخر اعتبر قديما من مظاهر الشمول الثقافي، اما اليوم بعد سيادة المنطق والواقع فهو من العيوب المشوهة للفكر والاسلوب - المعجم الادبي جبور عبد النور - ص 18
- 17 - مقدمة المؤلف للمسرحية - ص 24
- 18 - مسرحية الزنج عز الدين مدني ص 85
- 19 - نظرية الادب - الدراما، جماعة من المتخصصين السوفيت - ت د، جميل نصيف، ص 577
- 20 - نفس المصدر السابق، ص 576

## الابلاغية وسميولوجيا الدلالة

عند رولاند بارث (\*)

بقلم الدكتور: الشيخ بوقرية

السميولوجيا علم حديث النشأة (1)، أشار اليه دوسوسير (1857-1913م) بقوله: « نستطيع اذن ان نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط الاجتماعي . وهذا العلم يشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي، ومن تم يندرج في علم النفس العام ، ونطلق عليه مصطلح السميولوجيا SEMIOLOGIE من الكلمة الاغريقية SEMEION .... " (2).

وتحدث دوسوسير في كتابه «محاضرات في علم اللسان العام» (3) عن العلامات في عشرين فقرة، اعتبرت ارهاصا لما عُرف - فيما بعد - بالسميولوجيا التي عرُفت على انها « علم موضوعه انظمة العلامات او الرموز التي بفضلها يتواصل البشر فيما بينهم » (4).

ولقد اكد هذا الزعم تلاميذ دي سوسير الذين جاؤوا من بعده، امثال بويسنس (BUYSSENS) ومارتيني (MARTINET)، وبريتو (PRIETO) الذين قالوا: ان دي سوسير لم يُشر الى اللغة بوصفها نظاما ابلاغيا في كتابه الا عرضا؛ لأنه جاء في فترة لم يشق فيها البحث اللساني طريقه، ولم يكن يوسع « هذا العلم الجديد » السميولوجيا ان يتبلور بعد كمجال معرفي مخصص، (5) وهذا ما جعل دوسوسير يقتصر على تقديم تصور عام لهذا العلم الذي وضع تلاميذه - خاصة بويسنس وبريتو - اسسه فيما بعد؛ فاصبح يدرس طرق التواصل، وانظمة الابلاغ المستخدمة للتأثير على الغير، بدءا من الملصقات الى علامات السير، وسواها (6). وعُرفت دراساتهم بسميولوجيا التواصل.

وجاء رولاند بارث (ROLAND BARTHES) : فوسّع مفهوم السميولوجيا حتى استوعبت دراسة الاساطير على عكس فهم دي سوسير المحدد. كما قام بارث بقلب اطروحة دي سوسير القائلة بعمومية علم العلامات وخصوصية علم اللسانيات وذلك بقوله: « يجب منذ الان قلب الاطروحة السوسيرية، لأن اللسانيات ليست جزءا - ولو كان ممبزا - من علم



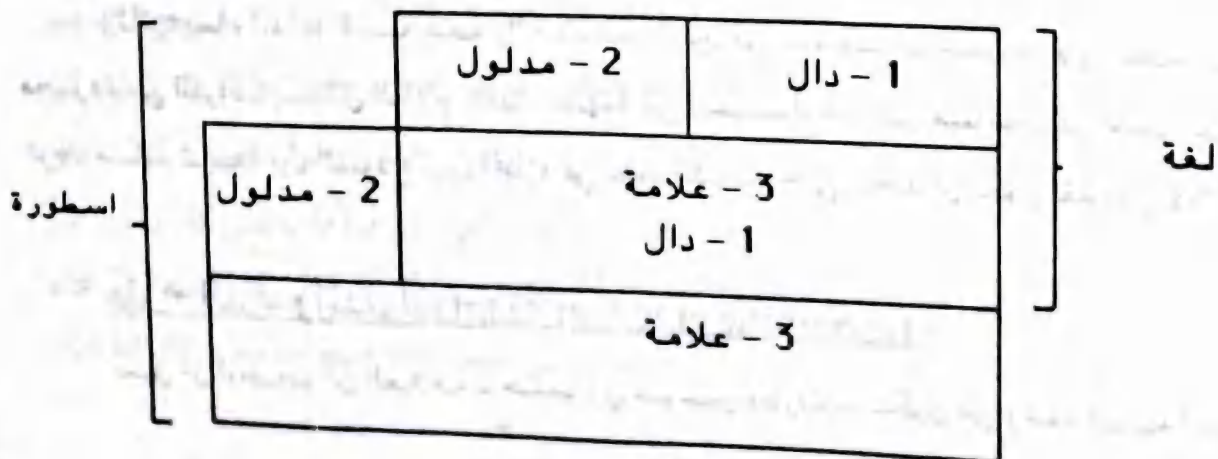
العلامات، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات» (7).

وعُرف هذا الاتجاه بسيميولوجيا الدلالة؛ ويرى بارث أن هذا الاتجاه يُعد جزءاً من البحث السيميولوجي المعاصر، ويعود إلى مسألة الدلالة؛ فعلم النفس والبنوية، وبعض المحاولات الجديدة للنقد الأدبي، كلها تدرس الواقعة بوصفها دالة. وافترض الدلالة يعني اللجوء إلى علم السيميولوجيا» (8).

يتضح من كلام بارث أن كل البحوث المعاصرة في العديد من الحقول المعرفية تخوض مباشرة في مسألة الدلالة، لأن كل الوقائع دالة، وبالتالي تكون المقاربة السيميولوجية مقارنة ضرورية.

وقد سلك بارث هذا المسلك حين درس نظام الدرجة، أو الموضة (MODE)، أي الأزياء الحديثة، أو نظام ما اسماء بالاساطير الحديثة؛ فقد حدد بارث منذ أن ألف كتابه الاساطير (MYTHOLOGIES) أن السيميولوجيا «تقوم على العلاقة بين العلامة والدال والمدلول؛ فالعلامة مكونة من دال ومدلول؛ يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى (المضمون)» (9)، وإذا أخذنا نظاماً مثل الأدب نجد أنه يتكون من مثلث؛ العنصر الأول فيه هو الدال، أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول، أو العلة الخارجة للعمل، والعنصر الثالث هو العلامة، أو العمل الأدبي، وهذا العمل ذو دلالة.

ويتقترح بارث في حالة الاسطورة (MYTHE) القاعدة الترميزية، الدال والمدلول وتناهما الاسطورة، وهي العلامة. وهذه الأخيرة تعمل دائماً بوصفها نظاماً سيميولوجياً من غط ثان، مركب على أساس سلسلة من العلامات موجودة قبلها. ومآلها وضع العلامة الحاصلة الترابطية بين عنصري (الدال والمدلول)، ويمكن تمثيل تحليل الاسطورة عند بارث بهذه الخطاطة:



### عناصر سيمبولوجيا الدلالة عند بارث:

تتوزع عناصر سيمبولوجيا الدلالة - كما افاض بارث في بحثها - على اربع ثنائيات مستقاة من اللسانيات البنيوية. وهذه العناصر هي على التوالي: (10)

### أ - اللغة والكلام : (Le langage et la Parole)

إذا كانت اللسانيات تفصل بين اللغة والكلام، وتجعل وجودهما ضروريا لها، فإن السيمبولوجيا لاتفصل بينهما، بل تراهما سيان : ففي الاولى يستحيل ان توجد لغة دون ان يوجد كلام، وفي الثانية يجب ان تتعاقب اللغة والكلام دون ان ينطلقا سويا من المنطلق نفسه. فالشوب كما تصفه مجلات الازياء يُعد لغة، إذا أخذ من مستوى التواصل اللباسي، ويُعد كلاما إذا أخذ من مستوى التواصل الشفوي، أو اللفظي.

ويرى بارث ان الامتداد السيمبولوجي لمفهوم لفظتي اللغة/الكلام يشير بعض العوائق التي تعوق الجوانب التي لايمكن فيها اتباع خطى النموذج اللغوي؛ وتتلخص هذه العوائق في مشكلتين اثنتين:

**أولاهما**، تتعلق بأصل النظام الخاص بجدلية اللغة والكلام؛ ففي اللغة يستحيل ان يدخل فيها شيء. مالم يكن الكلام قد اختبره، وعلى العكس من ذلك يستحيل تصور كلام لايفترف من مخزون اللغة؛ ذلك ان وضع اللغة تم بتواطؤ الناطقين بها على مافيهما من دلالات، في حين ان العلامات - وهي مجال السيمبولوجيا - تم وضعها بطريقة اصطناعية انفرادية اعتباطية لتدل على ماتدل عليه، بسبب من ضغط الحاجة التي تولد الدلالات، فتدفع الافراد الى توليد دوال عليها. (11)

**وثانيتهما**، انه اذا كانت اللغة والكلام متناسبين في اللسانيات حجما؛ لأن اللغة عبارة عن مجموعة من القواعد يستظل الكلام بظلمتها؛ فانهما في السيمبولوجيا غير متناسبين من حيث الحجم؛ لأنه توجد مسافة شاسعة بين النموذج وبين المجازة في نظام الثياب، حتى ليكاد ان يكون لغة دون كلام.

### ب - الدال والمدلول (Le Signifié et le Signifiant)

سبق ان اوضحنا ان العلامة - حسب دي سوسير وبارث - تتكون من وحدة ثنائية المبنى (دال



ومدلول)، ويوجد نوعان من العلامة، أحدهما لسانية، والآخرى سيميولوجية. وتتميز العلامة السيميولوجية من العلامة اللسانية بدلالاتها التي تنحصر في وظيفتها الاجتماعية. وهذه الوظيفة مرهونة بالاستعمال المحدد بزمانه. والزمن علامة لهذا الاستعمال، فاللباس يستخدم للوقاية من البرد، ولا يستعمل هذا اللباس الواقى من البرد إلا إذا جاء فصل الشتاء. وحلول فصل الشتاء علامة دالها ومدلولها ارتداء اللباس الواقى من البرد في حين أن العلامة اللسانية توحد بين دالها ومدلولها.

أما فيما يخص المدلول، فإنه ينقسم قسمين: لساني وسيميولوجي. ويتميز المدلول اللساني من المدلول السيميولوجي، أن المدلول اللساني يجد مصداقيته في علم الدلالة، حيث يعبر عنه لغويا، وبكلمة مفردة؛ فلفظة: «ثوب»، مفردة على المستوى اللغوي، وهي مدلول لما يرتديه الإنسان. أما المدلول السيميولوجي؛ فإنه يجد مصداقيته في غير حقل علم الدلالة، ويعبر عنه بمجموعة من المترادفات تكون بمثابة عناصر وصفية له؛ فالثوب واحد، ومع ذلك يمكن أن يكون مدلولاً لمجموعة من الأوصاف مثل: حريري، ناعم، وسواها...

وهكذا نرى أن طبيعة الدال لا تختلف عن طبيعة المدلول، وستحيل الفصل بينهما في حالة التعريف بهما. ولعل الأمر الوحيد الذي يختلفان فيه هو أن الدال واسطة بين الدلالة والمدلول، في حين أن المدلول لا يمكن أن يكون واسطة؛ لأنه أحد طرفي هذه المقولة الثلاثية.

### جـ. المركب والنظام : Système et Syntagme

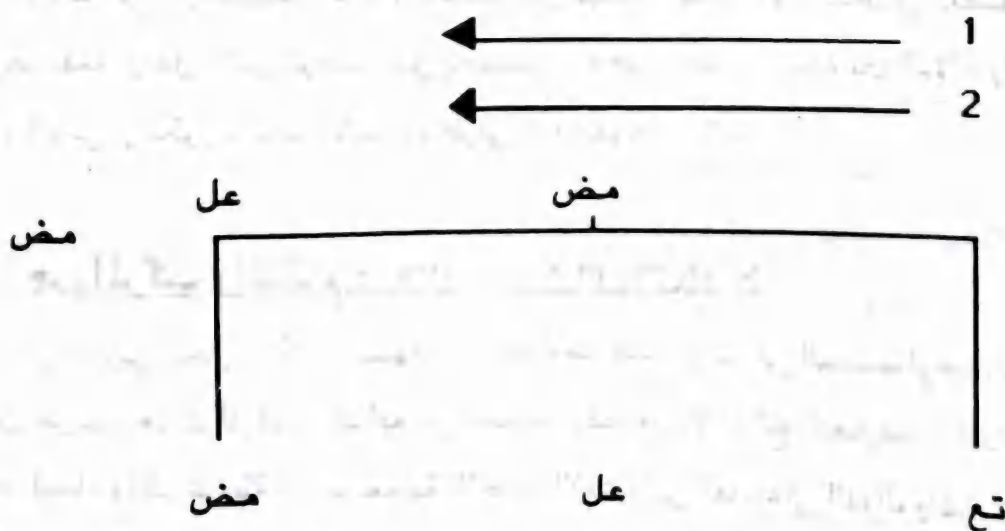
إن أسلوبى المجاز والكناية يسهلان الانتقال من اللسانيات إلى السيميولوجيا، وعلى الرغم من أنه لا يمكن تعريف وحدات المركب، الناتجة عن عملية التقطيع، ولا لوائح التعارضات الناتجة عن التصنيف، تعريفاً قلياً، وذلك شريطة القيام بعملية الاختبار الاستبدالي العام على الدوال والمدلولات. ومع ذلك فمن الممكن أن يوضع لبعض الأنظمة السيميولوجية تخطيط يتعلق بالمركب التعبيري وبالنظام، لا يسيء إلى الوحدات التعبيرية، ولا لصيغها الصرفية المتنوعة. وإذا كان المركب والنظام - وهما محورا اللغة - على هذه الصورة؛ فإن التحليل السيميولوجي يقوم بتوزيع الأحداث - التي وقع جردّها - على كل محور من هذين المحورين. ومن المنطق أن يشرع - بعد ذلك - بتجزئة الخطاب في البداية إلى تعابيره؛ لأن هذه التجزئة تمّدتنا بالوحدات التعبيرية، وتُصنّف هذه الأخيرة بدورها في مجموعات صيغ صرفية. وإذا كنا أمام



نظام لانعرفه؛ فمن المستحسن ان نبدأ - في تحليلنا السيميولوجي - بمجموعة الصيغ الصرفية التي توصلنا اليها بطريقة اختبارية، ثم ينتقل بعد ذلك الى دراسة النظام، قبل دراسة المركب التعبيري؛ ولكن بما ان الامر يتعلق بعناصر نظرية، يجب علينا ان نتقيد بالترتيب المنطقي الذي يفرض البدء بالمركب التعبيري والانتهاه بالنظام.

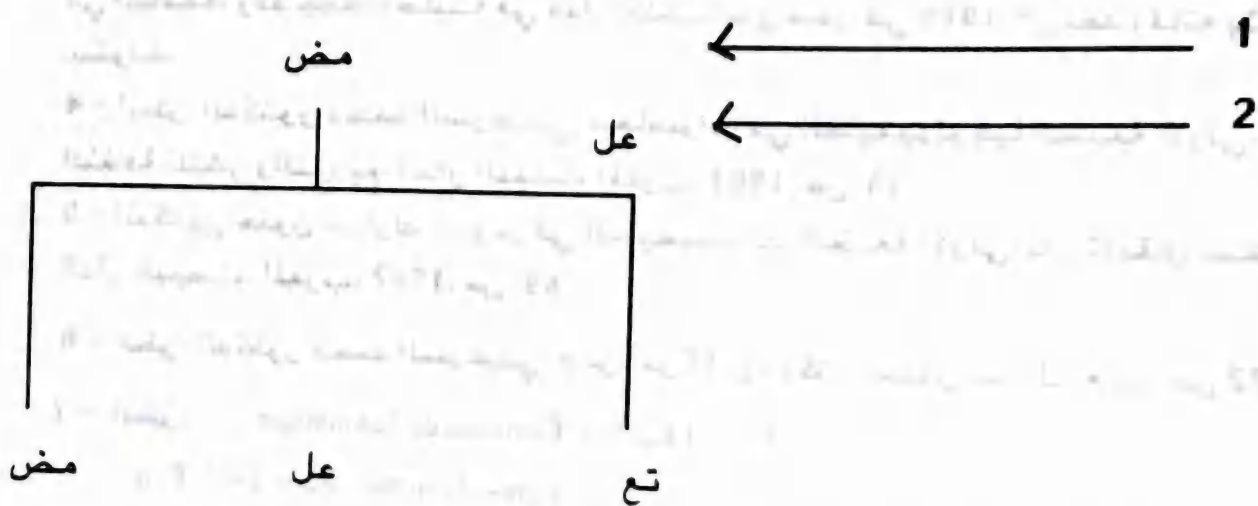
### د - الدلالة التقريرية والدلالة الابعائية *Dénotation et Connotation*

يتألف كل نظام سيميولوجي من مخطط للتعبير، يُرمز له بالحرفين (تع)، وآخر للمضمون يُرمز له بالحرفين (مض)؛ كما يتألف من دلالة مطابقة بين المخططين من علاقة، يرمز لها بالحرفين (عل). فيكون هذا النظام: (تع، عل، مض). فاذا افترضنا ان هذا النظام (تع، عل، مض) اصبح بدوره عنصرا في نظام ثان يُعد امتدادا له؛ فسنجد انفسنا امام نظامين تداخل احدهما في الاخر، وانفصلا في الوقت نفسه، ويتحقق هذا الانفصال بطريقتين مختلفتين حسب النقطة التي تم منها تداخل النظام الاول في النظام الثاني؛ ففي الطريقة الاولى يصبح النظام الاول مخططا تعبيريا، او دالا على النظام الثاني، كما في الخطاطة التالية: (12)



يشكل النظام الاول صعيد التقرير، ويشكل النظام الثاني - الموسع من النظام الاول - صعيد الابعاء.. نستنتج ان نظام الابعاء (CONNOTATION) يتكون مستواه التعبيري ذاته من نظام الدلالة، اي من نظام معقد تشكل اللغة المنطوقة نظامه الاول، وهذا هو شأن الادب. اما في الطريقة الثانية فان النظام الاول: (تع، عل، مض) لا يصبح مخططا للتعبير، كما هو

الشأن في الدلالة الایحائية، بل يصبح مخططا للمضمون، أو مدلولاً للنظام الثاني، كما في الخطاطة التالية:



هذه الطريقة الثانية، هي حالة اللغة الواصفة للغة. وهي عبارة عن نظام يتكون مخطط مضمونه من نظام دلالي. وبعبارة أخرى سيميولوجيا في سيميولوجيا أخرى.

وهكذا تحدث رولاند بارت عن عناصر سيميولوجيا الدلالة، وهذه العناصر - كما سبق أن رأينا - هي: اللغة والكلام، والبال والمدلول، والمركب والنظام، والدلالة التقريرية والدلالة الایحائية، وهذه العناصر ماهي الا توجيهات يفيد منها الباحثون الذين يريدون أن يسلكوا طريق التحليل السيميولوجي للأثر الأدبي.

### الهوامش:

- \* - رولاند بارت، باحث فرنسي، ولد في 10 تشرين الثاني / نوفمبر 1915م في مدينة شيربورغ (CHERBOURG). درس الادب الفرنسي والكلاسيكي في جامعة باريس، ثم خرج ليدرس الادب الفرنسي في رومانيا، وفي جامعة الاسكندرية في مصر. ومنها عاد الى باريس، وعمل استاذاً في الجامعة وظل يدرس في فرنسا حتى وافته المنية عام 1980م.
- 1 - انظر: مارسيليو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة الدكتور حميد احمداني مع مجموعة، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص: 15

2 - FERDINANT DE SAUSSURE: COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE, Payot, Paris; 1983; P: 33

وانظر ايضا:



- محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، دار افريق الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص: 26
- 3 - هذا الكتاب عبارة عن تجميع للمحاضرات التي القاها الاستاذ دوسوسير على طلبته في الجامعة، وقد جمعها طلبته في هذا الكتاب الذي صدر في 1916، اي بعد وفاته بثلاث سنوات.
- 4 - انظر: الدكتور محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا الطبعة الاولى، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص: 15
- 5 - الدكتور حنون مبارك: دروس في السيميائيات، الطبعة الاولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص: 69
- 6 - انظر: الدكتور محمد السرغيني: م.س: ص15، والدكتور حنون مبارك: م.س: ص72
- 7 - انظر: Roland Barthes: Elements de Semiologie Denoel/Gonthier, Paris 1965; P: 81
- 8 - انظر: Roland Barthes: Mythologies Edition Seuil, Paris 1957, P: 195 - 196
- 9 - انظر: معرفة الآخر (مدخل الى المناهج النقدية الحديثة)، تأليف عبد الله ابراهيم مع جماعة، الطبعة الاولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت: 1990، ص: 97
- 10 - انظر: Roland Barthes: Elements de Semiologie in communications No. 4; Edition Seuil; Paris 1964 - P: 91 - 134
- 11 - انظر: الدكتور محمد السرغيني: م.س: ص22
- 12 - انظر: الدكتور محمد السرغيني: م.س: ص24، وعبد الله ابراهيم مع جماعة: م.س: ص105





**في نظرية النص..**

## أدبية التأويل

د/عبد القادر فيدوح

### كشف النص:

النص إثارة السؤال ، وتحريك التراكم المعرفي، يحفز المشاعر، وينتصر على الثوابت فيه يقوم صياغته في بنية فهمه على متغيرات القراءة التي تخلق فيه الجديد ، وتزيع عنه الثوابت، لكشف المكونات فيه، وهو ما يجعل القارئ يتجدد ويتغير بتغير القراءات، وشيء طبيعي أن تتغير القراءة نحو «تطور» الفهم، استجابة لمتغيرات العصر، ومتطلباته المستحدثة فيه، طبقا لما نسعى الى تحقيقه في لحظات الكشف والرؤيا.

وإذا اتفقنا على أن القراءة خلق جديد «لنص»، فانه ينبغي أن يكون فهمنا لفعل هذا الخلق مساهرا لحركة «التطور» مانلين ما امكن عن معنى «التطور» (1)، بفرض العمل في السير نحو الاتجاه الصاعد، قصد شمولية فهمنا لمدرجات واقع النص وتجلياته التي تعكس محتوى التجربة الانسانية، ومن ثمة يكون فهمنا لمدرجات الحقيقة نابعا من «تطور» مسار وعينا نحو تعدد قراءتنا في طابعها الايجابي الذي تنحوه بفعل عامل «التطور» مقابل «التطور» في معناه الشمولي الذي يشكل الترابط بين السلبى والايجابى في علاقته المتداخلة، ومن هنا يكون فعل «التطور» في قراءة التأويل نابعا من واقع الكشف بعد الفهم والادراك. بينما يكون فعل «التطور» لدلول التأويل خاضعا للشرح والتحليل بين الذات والموضوع، وهذا ما يبيت النص ، ويجعل منه تفسيراً قصدياً، يتطابق مع الخانة التي نرسمها له ضمن اطار قولية الاتجاه دون اية دوافع تحررية لانبعاثه.

ان واقع سيميائية القراءة في طابعها المشروط لتأويل الفهم ، يمنحنا المقدرة على اضاءة «المعهود» والكشف عنه وفق جسر يربط الماضي بالحاضر على ضوء ما يقتضيه «الراهن» للتعبير عن تجليات الحياة الاستشرافية. هذه هي اهداف القراءة التأويلية، وهي مهمة تنحصر في فهم تساؤل الخطاب ، لا في استيعاب القراءة الظاهرة، ذلك ان تساؤل النص وفق تنوع القراءة ، ونوعية الاستيعاب الباطني يتخذ طابع القراءة المنتجة لنص لاحق. يمنع النص السابق فعالية الدفع الى الاستشراف، يشبه ان يكون خطاها



مستقلا قائما على الاقتناع بعد الاخذ بضرورة فهم النص الاول نتيجة القراءة التأويلية المنتجة، المتجاوزة حدود اليقين الى الدخول في عالم الاحتمال، لذا فاننا لانستطيع ان نراهن على برهنة «الالهيية المعرفية» للنص، كما انه لا ينبغي ان نشك في القراءة التي تتعامل مع النص كمكن بوصفه يتجاوز الواقع ليلدوب في «لامحدودية التأويل» المحتمل، وذلك شأن المعارف الانسانية التي تدعو الى ان تصبح قابلة «للتطوير» بشيء يسمح لها بتوالد النتائج من النصوص عبر القراءات المتساوقة، وفي سياق حقول التوافق بين السبب والمسبب وفق تحاور النصوص وفي سياق الفهم للدخول في عالم الخلق.

### مرجعية التأويل:

واذا كانت طرائقية التأويل تبدو فلسفة للقراءة المعاصرة لدى البعض فانها دوما تسير النص منذ نشأته، وبالتحديد منذ نشأة «النص المقدس» المنطلق من «تواز» او موازنة بين معنيين: المعنى الحرفي، وهو العهد القديم، والمعنى الروح، وهو العهد الجديد، وقد تجاوز هذه الثنائية، الى ثلاثية فرباعية، وهي: ان النص يحتوي على المعنى الحرفي او المعنى التاريخي، والمعنى الاخلاقي، والمعنى الصوفي او المعنى الروحي، او على معان اربع وهي: المعنى الحرفي، والتمثيلي، والخلقي، والغيبى (2).

اما بعد مجيء الاسلام، فان طرائقية التأويل تجد متنفسها لدى مقاصد المفسرين ضمن اتجاهاتهم المختلفة حتى انك لاتستطيع ان تحصى الاشباع والمذاهب المتشعبة لخوضهم في مبدأ تأويل النص الالهي، ولعل من بين هذه الفرق التي لاتحصى ولاتعد نذكر على سبيل المثال: الشيعة، المتصوفة، الفلاسفة المعتزلة، واخوان الصفا... «وقد اتخذ بعضهم المصحف كله موضع تأويل رغم اختلاف مستويات خطاب آيات الاحكام والقصص والتمثيل... وانتقى آخرون ما رأوه خادما لمقاصدهم المختلفة، بيد انه يمكن الزعم انهم جميعا، استثمروا الآيات الوارد فيها للتمثيل بكيفية صريحة او ضمنية» (3) وهذا في الواقع هو مدار الطرح البلاغي الذي نجاه القدامى على شكل التعبير غير المباشر للدلالة على الصيغ المجازية والتي كثيرا ما كانوا يطلقون عليها بأسلوب الماثلة، وهو ماذهب اليه ابو هلال العسكري: «كان يريد المتكلم العبارة عن معنى فيأتي بلفظة تكون موضوع لمعنى آخر، الا انه يبنى اذا اوردته عن المعنى الذي اراده» (4) فكانت الماثلة والمجاز من اساليب البلاغة المعتمدة واوسعها تقبلا للافادة على استعمال اللفظ للدلالة على غير ما تدل عليه الكلمة المباشرة على سبيل طرحها الظاهري، وهو ما تفتن اليه القدامى للفرقة بين الحقيقة والمجاز، او بين الكلمة في نقلها الظاهر وما يحتويه مدلولها الباطن القابل للتأويل



بحسب مقتضى الحال على حد ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني من «أن اللفظ أصلاً مهدوماً به في الوضع ومقصوداً، وإن جريه على الثاني إنما هو على سهيل الحكم يتأدى إلى الشيء من غيره» (5) وذلك على نحو المجاز للدلالة على مقصد آخر غير الذي يحمله المعنى الظاهر القصدي المباشر.

ولم يقتصر منظور القدامى - لمفهوم التأويل - على حد تعرضهم للنص المقدس، وإنما تعدى ذلك إلى كل ما له علاقة بالعمل الإبداعي؛ وحتى في أثناء قراءاتهم لعمل ما كانوا يدعون إلى أن تكون هذه القراءات مفتوحة «بحيث نلغيتهم يولعون إيلاعاً شديداً ببعض النصوص كما حدث مثلاً لشعر المتنبي الذي وصلنا من التراث أكثر من ثلاثين قراءة... ومثل ذلك يقال في حماسة أبي تمام.. كما يقال نحو ذلك أيضاً في مقامات الحريري...» (6)

وهكذا فقد ذهب القدامى في خطابهم إلى التعامل مع الإشارة الموحية، أو الاحالة الدلالية - حتى ولو كان ذلك عفويًا - وهو نوع من الأساليب البلاغية التي نجد فيها القدر الكبير من الانساق الخاضعة للسياق التأويلي، وإنما تشكل ثورة على انضباط النص المقصود الذي يسلكه اتباع المدرسة الظاهرية الشائعة في عصرهم، صحيح أن الظاهريين من قدامائنا كانوا متشددين في فتح باب التأويل من الباطنيين من حيث النص هو خطاب ظرفي يعايش القارىء في حالة حضوره الدائم، ويوصفه أيضاً - وهذا هو الأهم - بتجه نحو عقلنة «المدلول» وفق أنماط القراءة الثابتة التي تركز الانتباه نحو ماهية النص دون إعطائه الاستبعاد الاحتمالي للاستخدام اللاحق بقصص تطوير الواقع الظرفي - في النص - إلى أن يصبح في حالة حضور يتعدد بتعدد القراءة، ويتجدد بتجدد الأزمنة، بحسب المناسبات والظروف التي تمنح النص صفة القصيدة النفسية، يكون لها وجودها النوعي المعياري وفق الطبائع والكفاءة الثقافية للمؤول، ومهارته في استخدام التلميحات المناسبة لمعطيات النص.

ولعل هذا ما أدركه قديماً أبو حيان التوحيدي، فقد ذهب في معرض حديثه عن تقسيم البلاغة إلى بسط كيان التأويلية، وهو اعتراف ضمني ربما لأول مرة في تاريخ تراثنا النقدي بوصفه وثيقة فعلية لطرح فعالية التأويلية في الدراسات العربية القديمة، يقول في هذا الشأن: البلاغة ضروب، فمنها بلاغة الشعر، ومنها بلاغة الخطابة، ومنها بلاغة النثر، ومنها بلاغة المثل، ومنها بلاغة العقل، ومنها بلاغة البديهة ومنها بلاغة التأويل... وأما بلاغة التأويل فهي تحوّل لغموضها إلى التدبر والتصفح، وهذان يفيدان من المصروح وجوهاً مختلفة كثيرة نافعة وهذه البلاغة يتسع في أسرار معاني الدين والدنيا، وهي التي تأولها

العلماء بالاستنباط من كلام الله عز وجل وكلام رسوله «ص» في الحرام والحلال، والحظر والاباحة، والامر والنهي، وغمرة ذلك مما يكثُر، وبها تفاضلوا، وعليها تمجادلوا، وفيها تنافسوا، ومنها استعملوا، وبها اشتغلوا، ولقد فقدت هذه البلاغة لفقد الروح كله، وبطل الاستنباط اوله واخره، وجولان النفس واعتصار الفكر انما يكونان بهذا النمط في اعماق هذا الفن، وهاهنا تنثال الفوائد، وتكثر العجائب، وتتلاحق الخواطر، وتتلاحق الهمم، ومن اجلها يستعان بقوى البلاغات المتقدمة بالصفات المثلثة، حتى تكون معينة ورافدة في اثاره المعنى المدفون وانارة المراد المخزون (7)، فالتأويلية تبعا لرأي التوحيد بعد ما كانت قائمة على نظام الادلة والحجج في توضيحها للنص المقدس، او من حيث كونها تعتمد التبرير البرهاني للنص الفقهي، اصبحت فيما بعد تشرك القارىء في تعميم طرائق وظائفها الدلالية المعتمدة على تنوع المعارف المتميزة، وبذلك انفلتت من هذا التبرير البرهاني الى اطلاق العنان للمجمل العام من ابعاد المعنى، وفق بناء تسلسل الافكار في اندماجها النفسي مع المعطى الخارجى بمقدار ما تتقبله الوظيفة العقلية لدلالة التأويل بواسطة الخيال الذي يمنحنا خصوصية حرية التحرك بين فعل مقصدية المعنى وافتراضية التصور لهذا المعنى الصريح.

واذا كان نقادنا القدامى يتصلون في شكل دراساتهم بالتجربة «الظاهرية» فان التجارب الصوفية تتجاوز المؤلف للخوض في معرفة العوالم الباطنية بارجاع الامور الى اصولها قصد ادراك المعاني الخفية، وهذا هو شأن فكرة التأويل عندهم التي تقوم على الفهم الكشفي بينما هي في نظر الفقهاء - ومن تبعهم من الدارسين في حقل كثير من المعارف - قائمة على الفهم السطحي بما يحمله من ظنون واحتمالات.

ان فكرة الصراع بين الظاهر والباطن شائعة في حقل معارف القدامى بخاصة عند المتصوفة ويمكن اعتبار ابن عربي احد اقطابها البارزين الذين اهتموا بقضايا التأويل وجعلوا له مخرجا على المستوى الوجودي بفكرة الهرزخ وعلى المستوى الانساني برحلة العارف المحالية (8) من اجل الكشف عن جوهر المعرفة.

### حدود التأويل:

صحيح ان قدامانا لم يهتموا بطرح باب التأويل في مضامينه المعيارية كما هو عليه الشأن في الدراسات الحديثة، لكن الذي لا ينبغي انكاره ان عرض تحديد مصطلح التأويل كان سائدا لدى بعض



الاصوليين والبلاغيين حتى ولو كان ذلك بدافع «المنهجية الوصفية» التي فرضت هيمنتها على الممارسات الاجرائية لجمالية النص الناجمة عن التقويم التفسيري والوصول الى غرض الفهم، وذلك خلافا لفهمنا اليوم لمصطلح التأويل الذي يتجنب التعامل مع القراءة ذات الاتجاه «الواحدى» الى اقتراح نماذج بحسب التفاعل المتبادل مع المتلقي حتى يكون هناك نوع من التماسك بين فعل النص واندماج القارىء «النفسى» لاعادة تركيب تشاكل النص وفق بصمات مشاعر الخبرة الثقافية - لكل قارىء - وتجربته في الحياة.

وبذلك يكون مصطلح التأويل في دراساتنا - اليوم - قائما على اعادة ما غللكه من رصيد معلوماتي، ويلورته في سياق التجربة لاعطاء سلطة النص صفة التحرر من قيود خلق الصور التي تحفز الانعكاس الادراكي لمعنى التأويل، وهذا ما تنادي به الدراسات الحديثة والتي قعدت له بعض التيارات الغربية، اهمها التيار التفكيكي الذي يتزعمه «جاك دريدا» باعطاء الادوات المعرفية الشأن الاعظم لحديثيات النص الذي «يمكن ان يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي، وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر. وعلى هذا الاساس، فان تأويلات النص وتعدداتها متعلقة اساسا بمؤهلات القارىء، فالنص بمثابة بصلة ضخمة لاينتهي تفشيرها، وان السياق العام ومساق النص لاهمية لهما في التأويل، لأن المقصود ليس الوصول الى حقيقة ما يتحدث عنه النص وانما الهدف تحقيق المتعة» (9) والكشف عن طبيعة المقاربة الجمالية للتفكير الحر القائم على «المزاج» المنطبع من النفس من حيث كونه نشاطا ذوقيا، والحمرة بوصفها قيمة تمنحنا الاستجابة لتأثيراتنا المحسوسة التي تستند على التطورات اللاحقة لمعايشتنا واقعنا الممكن

وقد يكون من المجحف ان نقول نقادنا المعاصرين بالخوض في الحديث عن مدركات باب التأويل كمصطلح نقدي له مغزاه السائد في دراساتنا الادبية، وعلى افتراض انه وارد، وهو ما لاينبغي انكاره ايضا - بتحفظ - فانه لايرقى الى مستوى طروحات السبيل المراد، واكثر من ذلك فلا يتعدى مرحلته الثانية «التفسير» بعد الفهم، وهو ما آل اليه الدكتور عبد المالك مرتاض الذي اعتبر سياق التفسير «كبدل لعلم التأويل» (10) منهجا ضروريا للخوض في عالم النص ولتفكيك الصياغة الظاهرة، وتعدد معناها بقصد الوصول الى التشاكل المتعدد لباطن النص، ذلك انه «ليس ينبغي الاستئانة الى مستوى واحد من التأويل، لأن النص سيظل خاما بدون تأويل، ومستغلقا بدون تحليل» (11)، ولأن قراءة البعد الاحادي تعد بمثابة الشرط المقحم الذي يؤكد قتل النص، ويجرده من تحقيق الكينونة، والتأويلية هنا تطارد صفة الصهورة لكائن النص، وتندمج مع واقع الصهورة في حداثة النص بفضل سيولة التخمينات



التأملية التي تظل ممكنة.

ان خصوصية التأويلية تكمن في البحث عن الانساق العامة التي تتجلى في اكتناه الذات المبدعة بوصفها الكيان المرجعي لاستحضار تصور نتاج الضمير الجمعي في تعامله اليومي، ذلك ان التأويلية لا ترتبط «بالمحدث» كإطار مرجعي ثابت، وانما نزوعها الى شبكة الاحتمالات صفة متداولة «للمحدث» لاستكشاف البعد التأملي بحيث يخلق من النص الاول نصا ثانيا يمتشظى في نص آخر، فتتقرب النصوص فيما بينها لتشكل مجريات التناص من خلال تفكيك الصورة الكلية الى وحدات جزئية يكون التأويل فيها متساومقا مع وحدة الرؤيا الممكنة، ووحدة نتاج تفاعلات المحصلات الخبرية المتساقطة والمتصارعة لتوليد اشكال جديدة من التأويلات.

ومن ثمة فان سياق التأويل لا يحكمه مقياس «الرؤية» الموجهة لمعرفة الحقيقة وانما يعتمد بالاساس على سياق منطق الباطن الذي لا تحده مفاهيم مسبقة تحيط بالمتلقي لتؤثر فيه بل، غياب الطريق يصبح شرطا اساسا للمعرفة غير المتحيزة لدى القارئ الذي يسلم سلطانه للعالم المجهول في اثناء عملية القراءة التي هي في عداد «التأويل التوليدي» من اجل خلق التأليف الثاني.

### المصادر

- 1 - التطور: يهتم بالتغير سلبي او ايجابا، بينما يشمل مفهوم التطوير التغيرات المستمرة للفهم الايجابي في اتجاهه التصاعدي.
- 2 - د. محمد مفتاح: «مجهول البيان» - دار توبقال ط. 1 - 1990 ص 90-91
- 3 - ينظر: جولد زهير، «مذاهب التفسير الاسلامي» نقلا عن مجهول البيان ص 92
- 4 - ينظر «الصناعتين» لابي هلال العسكري ص 364
- 5 - ينظر الاسرار 366
- 6 - د. عبد المالك مرتاض: «التحليل السيميائي للخطاب الشعري» 7، 8
- 7 - «الامتناع والموانسة» 140/2 - 143
- 8 - د. نصر ابو زيد: «مشكلة التأويل»، دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن العربي - دار الدوحة - 1983 - ص 361
- 9 - «مجهول البيان» - 101
- 10 - د. عبد المالك مرتاض: «تعددية النص» (نظرية النقد ونظرية النص) - مجلة «كتابات معاصرة» 1/1988 ص 28-29
- 11 - المرجع السابق ص 29

## بين الخطاب والنص

بقلم الاستاذ: أحمد يوسف

يحدد ديبيوا J. Dubois (1) ماهية الخطاب من وجهة نظر اللسانيات في ثلاثة تعاريف:

1 - الخطاب يعني الكلام (Parole)

2 - الخطاب مرادف للملفوظ (Enoncé)

3 - الخطاب ملفوظ اكبر من الجملة (Enoncé supérieur à la phrase)

ان التحديد الثالث للخطاب الفينا رولان بارت Roland Barthes ينتصر له ويتخذة مرتكزا لتحليله البنيوي، فمن وجهة نظر القواعد فهو سلسلة متتالية من الجمل . ولكن التحليل اللساني للخطاب ينطلق من التعريف الثاني (خطاب / ملفوظ) ، ان المنطلق يضع حدودا للطرح بين ماهو لساني وغير لساني، ذلك لأن اللسانيات تسعى لمعالجة الملفوظات المتجمعة، ودراسة مسارها عندما تحدد قواعد الخطاب وقوانينها، وتصف وصفا معقولا وقابلا للملاحظة والتأمل سلسلة متتالية من الجمل.

ان متصورات الخطاب التي اسلفنا الاشارة (\*) اليها تقترب كثيرا من مفهوم النص ان لم تكن مرادفة له، وفي الوقت نفسه متعارضة معه كما سيأتي، فالنص في المعجم اللساني مدونة تتألف من مجموعة من الملفوظات اللغوية الخاضعة للتحليل سواء اكانت شفوية ام كتابية.

ان الخطاب يصبح ضمن الممارسات اللسانية اداة للمعرفة، وبهذا المعنى يتحول الى نص. فهناك العديد من اللغات التي لا تفرق بين النص والخطاب؛ فالنص لدى يامسليف Louis Hjelmslev بالمفهوم الواسع كل مادة لسانية مدروسة وكل من المفهومين لدى (غريماس وكورتيس) Greimas et Courtes يشكلان فرضية خصبة، استعملت للدلالة على عمليات سيميائية (Procés semiologiques) غير لسانية (2).

ان الخطاب في الممارسة الفكرية يشير الى الاطر المرجعية للسانيات (فوكو-لاكان) Foucault Lacan ويلتبس احيانا بمفهوم الرسالة Message (ياكوبسون) Jakobson ولعل المتصورات السابق للخطاب



حصرت في زوايا ضيقة، عندما ربطته بالجملة.

على الرغم من أن البلاغة القديمة كما المح إلى ذلك رولان بارت سعت جاهدة إلى بناء أنظمة الخطاب وقواعده. كما أن الأسلوبية التعبيرية وظفت معطيات السنية مثل الملفوظ والتلفظ، كما هو الشأن بالنسبة لتلميذ فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure، شارل بالي (C. Bally). أن النص في تصور تودوروف (T. Todorov) يكمن في فقرة أو وحدة من النمط الخطي الذي تكونه مجموعة من الجمل.. فالنص قد يكون جملة كما قد يكون كتابا بكامله... إنه يتحدد باستقلاليته وانغلاقه... أنه نظام إيهائي وهو ثانوي بالنسبة لنظام آخر من الدلالة. وله مظاهر منها المظهر الفعلي والتركيبى والدلالي والبلاغي والسردى والموضوعاتى... كل ذلك يتقاطع مع النظرية التوزيعية ولسانيات هاريس Harris وتلامذته فيما يخص تحليل الخطاب. يضيف إليها تودوروف ثلاثة أنظمة تتلخص في النظام المنطقي والنظام الزمنى والنظام المكاني (3). وهكذا يبتعد مفهوم النص عن الخطاب ليكون أشمل منه. وتصب في هذا الاتجاه كثير من الآراء فهو بنية من القيم (رينيه ويليك R. Wellek)، وعلامة عند أصحاب نظرية التلقي، ووحدة مستقلة قائمة بذاتها بعيدة عن إدراك القارئ (شك洛夫سكي والشكلانية الروسية)، وعرض دال عند أصحاب مدرسة النقد الجديد. كل هذا يفضي إلى صعوبة تحديد ماهية النص؛ ولا سيما عندما يفلت من قبضة الدرس اللساني، ويصبح محل معاينة نقاد الأدب والفكر. وأنه من الصعوبة بمكان إيجاد حدود علمية موضوعية بين مفهوم الخطاب والنص.

### الجملة - النص :

يشير مالمجنو Maiguenau إلى الاشكالية التي تطرح على صعيد اللسانيات البنيوية بعامة واللسانية التشومسكية بخاصة؛ ولا سيما فيما يتعلق بثنائية الجملة/النص. ولجأ في هذا الصدد إلى اللسانيات الأمريكية بلومفيلد L. Bloomfield، يحصر النحو عند حدود الجملة؛ ذلك لأن الوحدة اللسانية الكبرى تتمثل في الجملة كما أسلفنا الحديث في هذا المجال، بينما يلخص بنفهنست Benveniste هذه الاشكالية بقوله: «الجملة، ابداع ليس له تعريف، وتنوع بدون حدود، وهي الحياة نفسها للغة في أثناء الفعل» (4).

غير أن الانسجام النصي، يتعلق بالنص المُشكَّل تشكيلا محكما، أو بتصور بيلار I. Bellert.

«النص المثالي» فيعرفه كالتالي:

«أن سلسلة جمل  $(S_1, S_2, \dots, S_n)$ ، كما يراها التفسير الدلالي لكل جملة  $S_i$  (من أجل  $2 \leq i \leq n$ )،

مرتبطة بتفسير السلسلة (S1... S) ، بمعنى أكثر وضوحاً ، ان التفسير السليم لجملة من الخطاب ترتبط بالسياق السابق، (5). ويمكن ان ننظر للاشكالية المطروحة من زاوية تغليب مفهوم النص على المفهوم اللساني للجملة.

فالنص وحدة خاصة ، ذات مستوى عال بالنظر الى الجملة. ان مسار العنبرين الكلي (Macro-structuration) بتعبير فون ديجك (T. Van Dijk) لا يجعل تعريف الانسجام النصي متعلقاً فقط بالتداخل الحظي للجملة ، ولكن يمكن مناقشة الفرضية التي تحدد الانسجام النصي على صعيد البنية الكلية ، وهكذا يرى ما لمجهنو امكانية الخروج من الاشكالية المحصورة في المستوى التركيبي بين تداخل الجملة ، وتوسيعها من مجال اللسانيات الى العلوم الانسانية الاخرى.

ان النص يشترط وجوده نصاً اخر سابقاً عليه ، فلا يتأسس من العدم هذا اذا سلمنا بمفهوم التأسيس بدل مصطلح التناص الذي يبدو مناقضاً له ومتعارضاً معه ، كون التأسيس يرتبط بمفهوم الاصاله والجدة ، ولكن التناص بوصفه تعالفاً وتداخلاً بين النصوص ، لا ينفي الاصاله ، بل يؤكد اذا كان التلاحم بين النصوص يخضع لقاعدة الاحلال والازاحة ، وبالتالي يسمح بتوالد نصوص عديدة ، بل يعطي من شأن كل ما هو غائب ومترسب ومزاح . لأن اللغة التي تنتج النص «مقطنها دوماً ، آخر ، خارج ، نا ،» بعيد ، وفي جوفها يقبع الغياب» (6).

يرتبط النص بالسياق الذي تحدده ثقافة المجتمع ، فبانعدام السياق يتحول النص الى اللاتص ، ذلك لأن شيفرات التلقي تصبح مستحيلة ، فلن يكون بوسع الكلام في نظر عبد الفتاح كيليطو نصاً ينبغي له الانتماء الى ثقافة ما . وهذا المفهوم ينطلق من تصورات السيميائية الثقافية . ولكن النص لا يتحدد بجملة او مجموعة من الجمل بصرف النظر عن كونها مكتوبة او شفوية الا داخل حيز ثقافي معين . يحاول كيليطو التأكيد على المدلول الثقافي للنص ، متسائلاً «كيف تتم التفرقة بين النص واللاتص ؟ كيف يصير قولاً ما نصاً ؟» . العملية تتم اذا انضاف الى المدلول اللغوي مدلول آخر ، مدلول ثقافي يُكوّن قهراً داخل الثقافة المعينة ، اللاتص يذوب في المدلول اللغوي ، ولا يُنظر اليه الا من هذه الزاوية . اما النص فانه يتمتع بخصائص اضافية ، اي بتنظيم فريد يعزله عن اللاتص . الحكم والامثال لها صياغة تميزها عن غيرها من الاقوال التي لا تعتبر نصوصاً . هذا لا يعني ان اللاتص ليس له تنظيم ، الا انه تنظيم لغوي ، ولا يُستشف منه . بخلاف النص اي مدلول ثقافي - وربما تستطيع ان تلمح نوعاً من المشابهة بين النص والثقافة من جهة واللاتص والثقافة من جهة اخرى ، فنقترح القول بان علاقة النص بالثقافة كعلاقة اللاتص بالثقافة» (7) ، اذا قابلنا هذا التصور للنص بالمفاهيم السابقة للخطاب لدى اللسانيين نجد بعض الفروق



البارزة كانتما، اللانص الى الخطاب عندما يكون له تنظيم لغوي ولكنه خال من المرجع الثقافي. ولكن مفهوم النص لدى كيليطو يلتبس بمفهوم الخطاب المتداول في ادبيات العلوم الانسانية كما يتعامل معه كل من فوكو ولاكان، بل نجد كيليطو ذاته يحدد بعض خصائص النص انطلاقا من خاصية النسرة التي تتصف بها النصوص الى جانب خصائص اخرى كالتدوين والتعليم (كما هو في برامج المدارس والجامعات)، والاستشهاد به وقابليته للتفسير والتوليد، ولما كان النص مرتبطا بالتعليم. لهذا يركز على التكرار والاجترار؛ ولكنه يكون غامضا في دلالاته، ويخفي معانيه، فالنص الذي يُعرف مؤلفه لا يهتم به في الثقافة العربية القديمة، كما هو الحال بالنسبة لما يصطلح عليه بالادب الشعبي كمؤلفات الف ليلة وليلة، تماما عكس ماذهب اليه الدراسات البنيوية التي تحرص على قتل المؤلف كما هو عند فوكو ولاكان وبارت وغيره. فمن الممكن قراءة النص «دون اية ضمانات او ارشادات الاب، لأن مفهوم العناصر يقضي على مفهوم الابوة. وهذا لا يعني انه لا يحق للمؤلف العودة الى النص والتعليق عليه، ولكنه يفعل ذلك باعتباره ضيفا على النص كالآخرين، فالأنا التي كتبت النص ليست أنا حقيقة، وأنا أنا ورقية» (8).

يعترف بارت بأن استعمال مفهوم النص في الخطاب النقدي صار من قبيل السمي وراء الموضة، ولكنه وضع بعض الخصائص التي تسمح بإيضاح الفروق بين الاثر الادبي والنص.

1 - «ان الاثر قطعة من مادة، انه يشغل حيزا في فضاء الكتب (كالخزانة على سبيل المثال)، اما النص فهو حقل منهجي، بإمكان هذا التعايل ان يذكرنا بالتمهيز الذي اقترحه لكان Lacan بين الواقع «النفسي» و«الواقع» (.....) الاثر تتناوله الهد. اما النص فتتناوله اللغة. فلا وجود له الا داخل خطاب (....) ان النص لا يعرف نفسه الا داخل عمل وانتاج» (9)، اذا اخذنا بحرفية النص، واقصينا كل عفوية في لغة بارت امكننا القول ان الخطاب اشمل من النص، لأنه به يعرف، في مقابل مادية الاثر الادبي الذي هو الذيل الوهمي للنص.

2 - ان النص لا يقبل تقسيمه الى اشكال واجناس لأنه يعمل على هدم كل تصنيف منسق، ان بارت يدرج النص في ما يعرف في لغة النقد الجديد بتداخل الاجناس وذويان الفروق بينها، ومثل لذلك بجورج باتاي (G. BATAILLE)، في اية خانة يُصنّف في القصة ام في الشعر ام في كتابة المقالة. هل باتاي رجل اقتصاد ام فيلسوف ام متصوف، ان النص يرفض ان يندرج تحت طائفة اي رأي سائد «النص» وما يدعه وخروج عن حدود الآراء السائدة» (10).

3 - يقابل بارت بين النص والعلامة بشقيها (الدال والمدلول). فالأثر ينحصر مجاله في المدلول، لأنه يعمل كعلامة عامة، أما «النص» فتدعي مجاله هو مجال الدال (...) أن المنطق الذي يتحكم في النص ليس منطقاً تفهيمياً (يحدد مقصد الأثر وما يريد «أن يقوله»)، وإنما هو منطق كنهيات، فالعداوي والتجاوز والاحالة هي هنا نوع من الانفصاح عن الطاقة الرمزية (التي إذا أعوزت الإنسان مات) (...) أن النص يحيل إلى اللغة، أنه مثلها يخضع لبنية، لكنها بنية لامركز لها، ولا تعرف الانفلاق، (11).

4 - تعد خاصية التعدد جوهرية بالنسبة للنص، ذلك لأنه لا يتلأم ومبدأ الاختزال والاختصار، وإن تعدد بته لا ترجع إلى غموض محتوياته، وإنما يرجع ذلك إلى فضاء علاماته واتساع مجالاتها فهي تخضع إلى التفاعل والتداخل والتحول. إن تعدد النص لا ينبغي له أن يؤول إلى وحدة وإنما هو تواجد لمعان في عمقها مجاز وانتقال، لهذا يصعب تحديد أصول أي نص على الرغم من أنه يتداخل مع نصوص أخرى.

5 - أن النص - كما المحنا في السابق - لا يحتاج إلى سند أبوة المؤلف «يمكن للنص أن يُقرأ من هيران يضمنه أب، ففهام العناصر يلغي التراث ويقضي عليه.. فالأنا الذي يكتب النص ليس هو أيضاً إلا (أنا) من ورق» (12).

6 - يتنافى النص وطبيعة الاستهلاك بل يجتهد من أجل انقاذ الأثر الأدبي من الاستهلاك.

7 - يرتبط النص باللذة، «فهو مشدود إلى المتعة أعني إلى اللذة التي لا تنفصم. أن النص بما هو مستوى الدال وانتظامه، فهو ينتمي، على طريقته، لأتوبيا اجتماعية، أنه لم يكن يحقق قبل التاريخ شفافية العلاقات الاجتماعية، فعلى الأقل شفافية العلاقات اللغوية، أنه الفضاء الذي لا تغلب فيه لغة على أخرى، والذي تروج فيه اللغات وتدور» (13).

أن هذه الخصائص التي أتى على ذكرها رولان بارت للنص، تجعل بينه وبين التصور اللساني للخطاب مسافات بعيدة، هي أقرب إلى التنظير الجمالي منها إلى التعقيد اللغوي، ولعل هذا ما يجعله يتداخل كثيراً مع استعمالات الخطاب في أدبيات فوكو ولاكان وغيرهما من الذين يشتغلون في حقل العلوم الإنسانية والاجتماعية. هذا مع العلم أن بارت ذاته لا يرى في النص إلا فضاء اجتماعياً، له وشائج قوية مع الممارسات الفعلية للكتابة، وبارت مثله كممثل البنيويين أمثال فوكو ولاكان الذين قللوا من



اهمية الذات الفاعلة في تحليل الخطاب - يرى مع فوكو ان اسطورة الانسان حديثة الظهور، ومن صنع القرن التاسع عشر، ويأخذ «نيتشه» Nietzsche على انه قد خلق الانسان المؤله، بعد قتل الاله، فكل ذلك يدعو بارت الى موت المؤلف الذي يراه «شخصية حديثة النشأة»، وهي من دون شك وليدة المجتمع الغربي (....) من المنطقي اذن ان تكون النزعة الوضعية في ميدان الادب، تلك النزعة التي كانت خلاصة الايديولوجية الرأسمالية، ونهايتها، هي التي اولت اهمية قصوى لـ «شخص» المؤلف. ومازال المؤلف يسود مطولات تاريخ الادب، وترجمات الكتاب، واستجوابات المجلات، بل وحتى في وعي الاديباء الذين يحرصون على ربط اشخاصهم بأعمالهم عن طريق مذكراتهم الشخصية» (14). لقد تراجع بارت تراجعاً نسبياً عن هذا التصور للمؤلف في كتاب «متعة النص»، عندما اعترف بان النص بحاجة الى قليل من الايديولوجيا وقليل من الذات.

يورد محمد مفتاح تعريفاً للنص في مؤلفه «تحليل الخطاب الشعري» اقرب الى مفهوم الخطاب، فهو يجمع بين عدة تصورات للنص نظراً للوظائف التي يؤديها.. فالنص «مدولة حدث كلامي ذي وظائف متعددة» (15). انه ليس رسماً او زياً او عمارة.. الخ، يشترط حدوثه زمناً ومكاناً معينين، لا يتكرر، مثل الحدث التاريخي له وظيفة تواصلية. ومنه فالنص فعل سيميائي، يقوم بوظيفة ابلاغ المعارف والتجارب الى من يتلقى رسالته، وهذا الفعل التواصل يهتم عليه ان يكون ذا طبيعة تفاعلية لحفاظ على العلاقات الاجتماعية بين افراد المجتمع، تنضاف اليه صفة الانغلاق مثل سمات الكتابة الايقونية التي لها بداية ونهاية. وكذلك ينبثق من جملة نصوص تولدها احداث تاريخية ولغوية، ومنه تتوالد احداث لغوية اخرى» (16). وفي معرض حديثه عن اطروحات نظرية التلقي التي ترى بناد المعنى يتم نتيجة فعل القراة، يركز على التصور الظاهراتي للنص الذي يمتلك مؤشرات قادرة على توجيه مسار القراءة، وعندئذ ستتعدد مجالات القراة تعدداً لانهائياً. والخلاصة الاستمولوجية التي ينتهي اليها تتمثل في «ان كل نص هو كاذن حي، بين عناصره علاقة جدلية، تقوم على علاقات التوتر والتفاعل الراجعة الى علاقة التضاد، وشبه التضاد والتضمن، يجب ان يكون النص منسجماً من اوله الى آخره، ينمو في خطية، هذه الخطية التي سماها البعض «كربوت» ويمكن أن نحلل تشاكلات النص Les isotopies المتعددة فنقرؤه قراءات بينها جميعاً علاقة تخصيص وتكثير» (17).

يلجأ يوري لوتمان Yori Lotman بعد اعترافه بصعوبة تحديد ماهية النص الادبي الى صيغة التقابل بينما هو غير نصي، وهذه الطريقة المنهجية قد اخذها منه عبد الفتاح كيليطو الذي سبق الحديث عنه

فاللّاتص يتضمن جميع العلاقات التي تقع خارج النص، في مقابل ما اصطلح عليه بـ «ضمن النص»، Intra-textuel وهو ما يتضمن جميع العلاقات التي تندرج فيما وراء عالم النص الداخلي.

ان النص في نظر لوتمان ينشأ من استعمال العلامات، لهذا فهو يجسد نظاما او نسقا، لويتعارض مع الهنيات غير النصية، ومن ابرز سماته البناء «فالنص ليس سلسلة من الاشارات الملقاة بين محددين كيفما اتفق ولكنه له نظامه الداخلي الذي يحوله الى بناء متكامل، الى وحدة كلية، والذي يجعل لكل جزئية من جزئياته مكانها في هذا البناء الكلي» (18)، ويؤكد لوتمان ايضا على ان النص فعل ناتج من التناص الذي يمنحه قيمة ومعنى، وهو متوافر على عصور ترسبت فيه كما يذهب الى ذلك جاك دريدا، J. Derrida وبالتالي فمن الطبيعي ان ينظر الى النص من زاوية الطرح السيميائي للثقافة، لأنه مرتبط بسياق ثقافي يحدد شرط وجوده.

وهكذا يبدو من العبث البحث عن فوارق او اوجه التقارب بين الخطاب والنص، فمفهوم الخطاب احتضنته علوم لسانية وقعدت له، فصار حقلا من حقولها، ولما تلقفه المعجم النقدي للعلوم الانسانية انزاح عن خصوصياته اللسانية، فعرف توسعا في الاستعمال وإن حرص بعض الدارسين في حقول العلوم الانسانية والاجتماعية على الاحتفاظ بجوهر مرجعيته اللسانية. لكننا عندما نعاين استعمالاته في كتاباتهم ونقابلها بالدراسات اللسانية الصارمة، تظهر الهوة كبيرة، اما مصطلح النص، اذا كان لم يستقر له تصور لدى المنظرين، حيث اعترفوا بصعوبة تحديد ماهيته، فمن العسير ايضا التقريب بينه وبين الخطاب ذلك ان نظرية النص تنزع نحو الدرس الفلسفي والجمالي؛ لهذا وجب التريث في استعمال المفاهيم وتحديد مواقعها في المعجم النقدي، بل يصبح الامر في بعض الاحيان لهوا وترفا علميين لاجدوى منه.

### الاحالات:

- \* - هذا المقال جزء من بحث مطول «لسانيات النص».. فكل اشارة في النص فانها تحيل عليه.
- 1 - J. Dubois et autres: Dictionnaire de linguistique (Discours) - (Texte) P57 Larousse - Paris 1973
- 2 - A. J. Greimas et Courtes: Sémiotique: Dictionnaire de la Science du Langage (sémiotique) Paris 1979 -Hachette Université
- 3 - Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov : Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage - Ed. du Seuil - Paris - 1971



- 4 - Dominique Maingueneau : Initiation aux methodes de l'analyse du discours ( problemes- et perspectives) P: 154 . Ed . Hachette - Universite - 1976
- 5- المرجع السابق ص : 158 .
- 6- ميشال فوكو: حفريات المعرفة - ص: 104 ، تر: سالم يفتوت - المركز الثقافي العربي - ط: 2 - 1987
- 7 - عبد الفتاح كيليطو: الادب والغربة (دراسات بنيوية في الادب العربي) - ص 14 دار الطليعة - بيروت - ط: 1 - 1982 .
- 8 - صبري حافظ: التناص و اشاريات العمل الادبي ص 85 - عيون المقالات 2/1986/الف .
- 9 - رولان بارت: درس السيميولوجيا - تر. سعيد بنعبد العالي . ص: 60 - 61 . دار توبقال - المغرب .
- 10 - م . س : ص 61
- 11 - م . س : ص 62
- 12 - م . س : ص 64
- 13 - م . س : ص 66
- 14 - م . س : ص 82
- 15 - ينظر تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) لمحمد مفتاح ص 120 - المركز الثقافي العربي - ط: 2 - 1986 .
- 16 - م . س : ص 120
- 17 - دراسات سيميائية أدبية لسانية: ص: 12 (حوار مع محمد مفتاح) - ع : 1 - خريف 1987 .
- 18 - ينظر صبري حافظ المرجع السابق ص 91 .

## قراءة تناسية في قصيدة الياقوتة

لسيد الشيخ (-1025هـ / 1616م)

بقلم الدكتور: مختار حبار

### 1- التناص:

اصطلاح اطلق حديثا، وأريد به، تقاطع النصوص، او الحوار فيما بينها، وتذهب حركة التناص النقدية الى ان «النص المعين (المقروء) لا يمكن فهمه، دون الرجوع الى عشرات النصوص التي سبقتة، واسهمت في خلقه» (1)

ولذلك فان «دور القارئ يكون حاسما في هذا المجال، فهو الذي يستكشف النص الغائب، ويستحضره، داخل النص الحاضر او المقروء (2)، وهو الذي يقوم بإضاءة العلاقة التي تربط بين النص الحاضر والغائب، وفق مقتضى السياق الذي ورد فيه، لاستكشاف روح النص المبدع، او سلطة المبدع في نصه، ومن ثم فهو الذي يقوم بصياغة قراءة جديدة مما تجمع له من نصوص، تقول مالم يقله النص الحاضر او المقروء فيما لو اقتصر القارئ عليه.

### 2 - السرقة - الاخذ:

ولقد تناول نقادنا القدماء (3) هذا النوع من النقد، فجعلوه بابا من ابواب نقودهم، وسموه: «السرقات الادبية» ونظروا الى السرقة منه في غالب الاحيان نظرة نقص وريبة، ثم ظهر هذا النوع في البلاغة العربية (4) بمصطلح: «الاقتباس» - تارة - اذا كان النص المقتبس من القرآن الكريم، والحديث الشريف، وبمصطلح «التضمن» - تارة اخرى اذا كان النص المقتبس غيرهما، وبمصطلح «الاخذ» - طورا - على العموم، اذا اخذ الاديب معنى من المعاني، او صورة من الصور، ثم جودها وتجاوزها الى صورة احسن منها، فهو احق بذلك من غيره، وبمصطلحات اخرى (5) في اطرار اخرى.

لكن اغلب المصطلحات العربية السابقة، كانت تتضمن - في الاغلب الاعم - معاني النقص، او روح التعالي والمجاوزة، ومعاني التناص في النقد الحديث غير ذلك، كما انه من غير اللائق بان نحددها مسبقا قبل القراءة التناصية ذاتها.



### 3 - التناص في الباقوتة:

ان القراءة المتأنية لباقوتة سيدي الشيخ، تبين لنا بوضوح قصد الشيخ الى محاورة النص الغائب: الصوفي منه بعامة، والنص القرآني بخاصة، وقصده الى توظيف النص القرآني لم يكن من قبيل التبرك، او على سبيل الترميق او ما شابه ذلك، بل على سبيل الاشارة والايقاع، او على سبيل انتاج دلالة معينة، لم يستطع النص المقروء الايفاء بها لوحده، اما عجزا، واما تقيّة، واما لشأن آخر من الشئون التي ستكتشفها القراءة النصية التناصية.

وسأقتصر هنا على قراءة بعض النماذج التناصية، محاولا استحضار النص الغائب للوقوف على «ادبية» التشابك الحاصل بينه وبين النص الحاضر وفيما اذا كانت هذه «الادبية» المنتجة بواسطة وظيفة التناص هي عينها «ادبية» الباقوتة وروحها التي تنظافر ادوات التعبير فيها لخلقها. ومن نماذج التناص في الباقوتة، قول سيدي الشيخ، في الفرق الثاني، مشيرا الى موقف الرؤية بالبصيرة:

لذاب وطاش ماله من قريحه  
عنان الجبال الراسيات لدكت

29 - وعايّنت، ماله عاين الغير جزءه  
30 - وحملت نفسي ماله معشاره على

ومما لا ريب فيه ان سيدي الشيخ يقتبس من معنى الآية الكريمة «فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا» (6) ومن الواضح ان الشيخ لا يقتبس النص القرآني كما هو في الآية اقتباسا حرفيا، بل عدل فيه كثيرا، ولم يوظف من كلمات الآية في بيتيه الا قليلا، مثل: «الجبل» و«دك»، اما بقية الكلمات فقد انحرف بناؤها في البيتين عما هي عليه في الآية، فكلمات التخصيص والتعميم في البيتين مثل قوله:

← (عايّنت)، (ما)، (ذاب وطاش)، (نفسى)

هي نفسها ما يناظر في الآية الكريمة الكلمات:

← (تجلى)، (ربه)، (خر صعقا)، (موسى)

على التركيب في مراعاة النظر.

فسيدي الشيخ، لم يحاور النص القرآني - الأنف الذكر - من اجل تقوية المعنى الذي يريد انتاجه،

وتعجب ما رآه في «عروجه» وغيبته عما سوى الحق «مما لم تره عين، ولم يخطر على قلب بشر» فحسب، ولكنه الى جانب ذلك فهو حوار لامباشر بين ذواتين واصلتين: ذات سيدي الشيخ، وذات غيره، في حال التجلي، والثبات في التجلي، وفي تحمل رؤية جمال الحق وجلاله، واثار ذلك من بصيرة المتجلي له، ووظيفة التناص هنا بيان كيف ان سيدي الشيخ قد ادركه الثبات في الوقت، في حين ادرك موسى - عليه السلام - المقت في الوقت، من حيث عاش الاول، وطاش الثاني.

ولعلي لا ابالغ اذا قلت : ان سيدي الشيخ يحاور بذلك نصا صوفيا ثانويا آخر، لا يمكن استحضاره الا بعد التسليم بالنص المركزي السابق، الذي وجدنا قرائنه في النص المقروء، وهو ترداد بعض الصوفية الواصلين لنص ابي الفيث بن جميل: «خضنا بحرا، وقفت الانبياء بساحله» (7)؛ وبذلك فان «الادبية» التي قصد سيدي الشيخ الى تصويرها وانتاجها من خلال تشابك هذه النصوص تظل قائمة ابدا وهي «تسامي الذات الصوفية» في النص الشعري كله.

ومن النماذج التناصية قوله في الفرق الثاني ايضا:

41 - وما من مقام شئت فيه اقامة  
ومن هواتف النداء بالحقيقية

42 - تنادى، هلم! فاخلع النعل وادخلن  
لك الحكم او بك المكارم حلفت

ففي البيتين، وبخاصة منهما الاخير، توظيف لقوله تعالى في الآية الكريمة: «إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ

نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طَوًى» (8)

ولقد ركز الشيخ في توظيفه كما هو بين على «خلع النعلين» وهي العبارة التي تمثل بؤرة المعنى، ومركز الدلالة، سواء اكان ذلك في الآية الكريمة ام في البيت الشعري، واذا ما حاولنا استحضار معنى الآية من بعض التفاسير، فاننا نجد بعض المفسرين (9) قد ذهب الى ان الله تعالى امر موسى - عليه السلام - بخلع النعلين «لأنهما كانتا من جلد حمار ميت غير مدهوغا (...) وقيل ليباشر الوادي بقدميه متبركا به، وقيل لأن الحفرة تواضع لله»؛ وهي - فيما نرى - اقوال او تفسيرات، بعيدة كل البعد عما يرمى اليه سيدي الشيخ، ويقصده من توظيفه لعبارة «خلع النعلين».

ونعتقد ان استحضار تفسير ابن عربي للعبارة المعنية: «فاخلع نعليك» اقرب الى الصواب، ما



ترمز اليه، وهي عاملة في البيت، كما وهي عاملة في الآية، اذ يقول (10): «قيل لموسى (.....) اخلع نعليك» تنبيهها على انه انتهى سفره، وبلغ ما كان المراد بك من التقرب (....) فاخلع نعليك والى عصاك، فان النعل، واخذ العصا من توابع السفر، وخلع النعل والقاء العصا من أعلام الإقامة.

ونرى ان سيدي الشيخ لم يوظف عبارة «اخلع نعليك» الا من اجل انتاج هذه الدلالة في بيته، والاشارة بها الى هذا المعنى بعينه الذي انتهى اليه ابن عربي في تفسيره، لأن البنية اللسانية في كل ذلك، تطابق تمام المطابقة البنية النفسية لسيدي الشيخ، وتوافق حاله، وطموح «أناه» الى التسامي للوصول الى «المقصد الاسمي» الذي رسم ملامحه في مطلع الياقوتة: ثم ان السياق الشعري كله يرمى الى انتاج هذه الدلالة، التي اثارها الاقتباس ورمز اليها، فسيدي الشيخ صاحب رحلة صوفية، وقد بلغ الطريق به منتهى السفر، بدلالة «حفاوة» الترحيب، والتكريم وحسن «الإقامة» مما جاء في البيت الاول من السالفين، والوصول الى المنتهى بدلالة «خلع النعلين» مما جاء في البيت الثاني منهما.

ومن اخطر نماذج التناسخ التي يقف عليها الدارس للياقوتة، هو ما جاء في قول سيدي الشيخ، في الفرق الثاني كذلك:

35 - ولو شئت قول «كن» لكان الذي انا اقول، ويجري الامر وفق الارادة

ومن الجلي ان البيت يتضمن قوله تعالى: «وَإِذَا قُضِيَ أَمْرٌ فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ» (11)، ومعنى الآية، بل فعل الكينونة فيها حسب قول بعض المفسرين (12) هو: «ان ما قضاه (الله) من الامور، واراد كونه، فانما يتكون ويدخل تحت الوجود من غير امتناع ولا توقف».

ولقد وظف سيدي الشيخ الآية الكريمة لأجل هذا الامر بالذات، بل اضاف الى ذلك كل شيء يتم وفق «الارادة» كل ذلك للوصول الى محاوره نص صوفي يتردد على لسان الراصلين: «محوت كلا، واثبت كلا» او لمحاوره شطحة البسطامي والحلاج المشهورة: «ما في الجبة الا الله»، او لمحاوره تشهد اغلب الراصلين: «لا موجود الا الله» للدلالة على وحدة الشهود او الوجود، بدلا من تشهد عامة المزمنين: «لا اله الا الله»، فسيدي الشيخ قد شطح في بيته السابق، ولكنه شطح غير مباشر، غطاء التناسخ الذي وظفه فيه، اتقاء وتعاضدا.

ان الابيات السابقة، من النماذج، التي كانت في مجملها، تحاور نصوصاً قرآنية، واخرى صوفية، محاورة تعزيد النص الغائب للنص المقروء، وتعمل النصوص بتشابكها وتأزرها، كبنية لسانية، على تجسيد «تسامي الذات الصوفية» كبنية نفسية، من قيامها بفعلها وارادتها وذاتها الى قيامها بفعل الحق وارادته وذاته، وذلك من اجل اكتساب شرعية التغيير في الواقع المعيش، القائه بالنقص.

ولكي تتم المقابلة الصوفية بين الكمال والنقص، فان الباقوتة تحتوي على محاورة لنصوص اخرى، لاتخص سيدي الشيخ هذه المرة، بل تخص الاتباع والخصوم، وعلى العموم، تخص من لاسلوك له، او من لاشيخ له. ولذلك فهي في اغلبها تعمل على تجسيد: الغفلة، والبطالة، والنقص. وتدفع الى السلوك والاتباع، ومن نماذج هذا القسم قول الشيخ:

ولم يذكر المولى خبيث السريرة  
مناع للخير، معتمد ذو عتلة

72 - فلم يمثل امرا، ولم يجتنب نهيا

73 - حريص على دنياه، لاه مكثرا

يمكن رد كثير من الكلمات في البيت الاول الى آيات قرآنية على سبيل الاقتباس، مثل: الامتثال لامر الله ونهيه، واجتناب الاثم، وذكر النعمة الالهية التي لاتحصى، ولكنها لاتكون اقتباسات كاملة لنص معلوم كامل، مثلما يتجلى الاقتباس في البيت الثاني منهما، الذي هو عبارة عن استمداد من آيات قرآنية كثيرة: «فحريص على دنياه» في البيت، يستدعي قوله تعالى: «ولتجدنهم احرص الناس على حياة» (14)، و«لاه مكثرا» في البيت يستدعي قوله تعالى: «أَلْهَاكُمْ التَّكَاثُرُ» (15)، و«مناع للخير معتمد، ذو عتلة» في البيت، يستدعي قوله تعالى في الابتين الكريمتين: (مَنَاعٌ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٌ، عَتُلُ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٌ) (16)

وقد حرص سيدي الشيخ عند توظيفه لهذه الآيات القرآنية المتنوعة في بيت واحد على استدعاء المقامات الصوفية استدعاء شرعيا، وهي المقامات التي تعمل في مجملها على بناء الذات من «المعلوم الى المغيوب»، بالترك والتخلي، قصد الوصول الى التحلي والتجلي، اي الطريقة نفسها التي سلكها سيدي الشيخ والتي انتجت قطب زمانه.

ولذلك ينبغي الانتباه الى ان هذه البنية التقابلية بين النماذج التناصية الاولى التي تجسد قطبة سيدي الشيخ، والنماذج التناصية الثانية التي تكرر اتباعية المخاطبين، منه مقصودة لاعفوية. نسج



الدلالة نفسها، التي ينتجها التناص، وهي البنية النفسية السائدة في القصيدة كلها، أي «تسامي الذات الصوفية» من النقص إلى الكمال.

## هوامش

- 1 - فاضل ثامر - «من سلطة النص إلى سلطة القراءة» (بحث)، مجلة «الفكر العربية المعاصر» (بيروتية)، العدد 48، 49 - السنة 1988 - ص 92
- 2 - المرجع السابق 92
- 3 - انظر الأمدي - كتاب الموازنة، دار المسيرة - ص 52، 1، وانظر ابن رشيق - العمدة في محاسن الشعر وأدابه 280، 2
- 4 - انظر د/ محمد عبد المطلب «قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني» - القاهرة - 1990 - ص 140، وانظر المظفر بن الفضل العلوي - نظرة الأغريض في نصرة القريض - ص 152 فما بعدها
- 5 - انظر «قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني» ص 140 وما بعدها
- 6 - سورة الأعراف 143
- 7 - الأمير عبد القادر الجزائري - كتاب المواقف 47، 1
- 8 - سورة ص 12
- 9 - لزمخشري - الكشف - دار المعرفة بيروت (د ت) 531، 2
- 10 - رد المتشابه إلى المحكم (مراجعة وتعليق) عبد الرحمن حسن محمود - عالم الفكر - القاهرة 1988 - ص 168، 169
- 11 - سورة البقرة 117
- 12 - الكشف 307، 1
- 13 - ذو عتلة صاحب جفوة وغلظ
- 14 - سورة البقرة 96
- 15 - سورة التكاثر 1
- 16 - سورة القلم 3، 14، ومعنى (زئيم) اللئيم الذي لا منفعة فيه.







# تجليات الحدائق

مجلة تصدر عن معهد الفقه الفوري وأدائها جامعة طهران - السانحة

رئيس التحرير

د/ عبد الملك مرتاض

المدير العام المسؤول

د/ عشراتي سليمان

\*\*\*\*\*

## الهيئة الاستشارية

\*\*\*\*\*

د. نورالدين فارس	*	د. عبد الله ابن حلي
أ. أحمد حساني	**	د. مختار بوعناني
أ. ناصر اسطنبول	**	د. مختار حبار
أ. أحمد يوسف	**	د. عبد القادر فيدوح
	**	

\*\*\*\*\*

العدد الاول السنة الاولى 1992



الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء اصحابها وحدهم، والمجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة تنقلها للنشر





# المحتويات

المدير العام	استهلاله الميلاد
رئيس التحرير	كلمة العدد

## في الحداثة والتحديث

13	د. مرتاض عبد الملك	نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي
23	د. فارس نورالدين	دلالة السرد في المعمار الدرامي
36	أ. الشيخ بوقرة	الابلاغية والسيميولوجية

## في نظرية النص

45	د. عبد القادر فيدوح	أدبية التأويل
51	أ. احمد يوسف	بين الخطاب والنص
59	د. حبار مختار	قراءة تناسية في قصيدة «الياقوتة»

## في أدبية اللغة ولغة الأدب

67	أ. حساني أحمد	البنية التركيبية في رحاب اللسانيات التوليدية
78	د. بوعناني مختار	والتحويلية
89	أ. محريشي محمد	صلة علماء اللغة الجزائريين بنظرائهم في المشرق
106	د. بكري عبد الكريم	ظهور الشروح الشعرية
		زمن الفعل في القصة العربية

## في نظرية الجمال

116	د. سليمان عشاراتي	مفهوم الجمالية عند ابي حامد الغزالي
122	أ. سطنبول ناصر	مسرح الطفل (من الحلم الى المرأة)

## اخبار علمية





# استهلاله الميلاد

تولد مجلة «الحداثة» لمعهد اللغة العربية وأدائها بوهران، فيتجلى في ميلادها، ومن خلال محمولاتها العلمية، اعتماد سافر لمخاض فكري شروط اكتماله مستوفاة، سواء من حيث عدد الباحثين، أو من حيث القناعة المنهجية التي توحد آراء هيئة البحث.. لا احد ينكر أن الصيرورة الفكرية الواعية هي اتصال واستمرار، وليست انقطاعا وانفصاما.

والقلم الجامعي هو اليوم في أمس الحاجة الى مهماز يدفع به الى التعبير.. فمنطق الأحداث يملئ على العقل المتنور أن يبادر الى الفعل، وأن يعمل باستماتة لاعادة الاعتبار الى الفكر.. فثقافة التردى، والتدرن، والتسويق الموجه، والتسويق الخسيس قد جنت على الأصالة، وهدرت الأصول وقلبت للعقل والمعتولية ظهر المجن، لتكرس واقعا انحطاطيا، لا طائل فيه لسعي، أولتدبير.

ومن خصوصية الجامعي أنه يحترف البحث، والتنقيب في الأفكار والنظريات ليستخلص عصاراتها، لا ترفا أو اشباعا لوازع التأمل فيه، ولكن التزاما بدوره العلمي، واستجابة لكوامن الذات الجمعية المتطلعة بواسطة كلية أفرادها، ومن خلالهم، الى امتلاك أسباب القوة والنهوض.. و«الحداثة» اذ تستقبل الحياة فانها لعازمة على أن تجعل من ساحاتها مضمار تجديد وتأصيل، وقناة ربط وتوصيل، متحولة بالكتابة من وضع العقارية Pharmakon، أو الرديف (double) حيث كان وضعها فيه أفلاطون، أو من وضع النخاسة والنجاسة الذي ظل «باتاي» (Bataille) ينافع لانتشالها من أوضاره.. الى حضور فيه امتلاء الهوية، وسماكة الذات، المتجذرة في أرضيتها المعرفية، والمتعلقة مع روافد الكون الفكري، والانساني، على نحو يقوي فيها الاحساس بالجدارة، وبالقدره على تدارك الركب بذات الوتيرة التي لازمت خطأ سيبويه، والجاحظ، وابن قتيبة، والتوحيدي، والجرجاني، وحازم، وابن خلدون، وابن رشد، وابن عربي، وآخرين كثيرين من الاعلام الزهر، ركانز حضارتنا..

وتظل المجلة بمواصفات «حداثتنا» واسطة أداء، قد لا يصل صداها الا لمن كان معنيا بفحواها، من المختصين والدارسين، وهم على محدودية قطاعهم، يظنون، اذا ما أدركوا خطورة الدور الذي بإمكانهم تأديته، الجهة المرشحة بجدارة لأن تراهن على المصير السعيد للوطن.. إن سلاح الفكر أمضى، وأفتك سلاح، وفعاليته التأهيبية، الإيعابية، مهبأة دائما لأن تكون بناء، أو أن تكون تدميرا على حد سواء..

وما يتراءى لنا اليوم عيانا بيانا هو أن واقعنا المسرطن لم يفقد أسباب المناعة الا حين تأكلت فيه عوامل المقاومة، وفي مقدمتها الفكر النير والأصالة الحق.. وإذا كان هذا الواقع، ونظرا لتاريخيته المنصرمة، لم يُجَمِّ لذاته ثقافة موصلة تمكن المجتمع من أن يخترق محولاته المتبسرة بلا نكبات، فلقد فاقم من أوضاعه كونه ظل يخر عباب التجريب، في شتى المستويات،

بعده تأطيرية ناشئة، تنعدم لديها - غالبا - التجربة، ويعوزها النضوج... وذاك هو شأن الجامعة التي يزيد من قلقها هذا الواقع التشريعي والتسييري، والتكويني المبني على روح شبه تطوعية. ما أسرع ما تتدمر فيه القابليات، والارادات، والكفاءات تحت وطأة وصاية لا تفتأ مع التقلبات تهون... آية ذلك هذا التلوين الغريب من التسميات المتدنية التي وُسمت بها وزارتنا طيلة العهد الماضية، الى ان انتهت الى وزارة الجامعات (والاضمار هو ان لا جامعيين هناك) ثم لتنطمس في نهاية المطاف، وتذوب في وزارة التربية... وذاك مآل، جريرتنا فيه كجامعيين ثابتة..

وما اكثر ما تتباين الافكار والتحليلات والآراء بصدد مَوْقَعَة العلة، ووضع التصورات للخروج من هذا الواقع، لكن هل يشفع لنا الجدل ان نظل في موقف الساهم اليائس، لا نزيدنا الطوارئ الا انعطابا، منتظرين مجيء الفرج، تجود به السماء علينا ذات حين، بلا جهد ولا اعنات حقيقيين، تتحفز جراحهما الهمة، وتتوهج العزيمة، على صعيد العمل العلمي ذاته، وفي غمرة مراساته العذبة، ومخاضاته الضروس.

اننا حين نحقق التطابق بيننا، وبين مهامنا كباحثين جامعيين اكاديميين، وكعلماء او مشاريع علماء، سندرك مستوى الامتلاء الذي غُيِبَ عن ساحتنا الجامعية حتى الآن... وما يجعل من صوت الجامعة اليوم، نشازا لا يتميز عن غيره، في صخب الجوطة، الا بفتوره، وحشرجته... هو هذا الرضى بالوضع الفكري المدنس، ويتبعية الموجب للسالب، والاعلى للأدنى... والتهرب من الواجبات التي تقتضي حتما القبول بدفع التضحية.

ان منطق التخلي هو الداء المزمن الذي يقعد بالامة عن الاقلاع... وليس مثل الحضور العلمي، لا التهريجي، في مجتمع تمكنت منه روح البيزنسة بمختلف انواعها ومستوياتها، منافحا عن الجامعة، ومعضدا للفكر، وموطدا لمكانة الجامعي، في سلم التراتبات الاجتماعية... وان اصدق همسة نلقي بها، من خلال مجلتنا، الى اهل الذكر والفكر هو ان قدرنا يحتم علينا ان نكون دعائم تأصيل وركائز تأسيس لثقافة وطنية، نيرة لا تهادن الهرطقات، والخزعبلات، في مختلف مظهراتها.

وبعد،

فانه لا يسعنا الا ان نعترف لصاحب الفضل الاول والاخير، بما قدم من تضحيات جسام في سبيل المجاز هذه المجلة الواعدة..

**المدير:**

**سليمان عشارتي**





# كلمة العدد

بسم الله نبتدى، وعليه نتوكل، وبه نستعين،  
ونعود.

ونعود الى هذا الحلم الجميل الذي ظل يتأوبنا كالطيف العزيز، منذ انشاء كلية الآداب في جامعة وهران. وقد كان لنا شرف الاشراف على اول مجلة في هذه الجامعة اطلقنا عليها يومئذ «بحوث». فلما جاء نظام المعاهد مضى معهد اللغة العربية وآدابها على اصدار تلك المجلة، ولكن طوال عمره لم يزد على اصدار اكثر من عشرين او ثلاثة، وفي شكل كتيب.

ثم مضى على المعهد عهد لم يفكر احد في هذه المجلة ولا في الكتابة فيها الى ان قيض الله لها، هذه الايام، فريقا من خيرة اساتذة المعهد، فاستخاروا الله، واجمعوا امرهم على ان يصدروا مجلة جديدة اسما، ومادة، وشكلا. فأما اسمها فهو على بركة الله «تجليات الحداثة». وأما مادتها فهي مزيج بين التراث المشرق، والحداثة الراقية.. وأما شكلها فهو عصري انيق.

وسينهض امر هذه المجلة على نظام المحاور بحيث سيحاول كتابها معالجة محور معرفي واحد في كل عدد على حدة. أما ما سيراه القارئ من غياب هذا السيرة في هذا العدد بالذات فذلك عائد الى انه مجرد عدد تجريبي. والآية على ذلك ان العدد المقبل سيكون امره وقفا على محور «إشكالية المصطلح في النقد الجديد».

وتعود فكرة الحداثة التي اختيرت إشكالية عامة لمواضيع هذه المجلة الى اننا نريد ان نحمل لواء هذه الحداثة النابعة من التراث العربي الحداثي في جامعة وهران، ونثير بمشعلها الدروب المظلمة، ونناقش على هديها نظريات المعرفة في الحقول الانسانية، بمناهج حداثية ما استطعنا، وبانطلاقة من التراث ما الفينا الى ذلك من السبل سبيلا.

والحداثة في تمثنا ليست معاصرة فجة تعلن القطيعة مع الماضي، بل تشن على هذا الماضي الذي يمثل التراث اساسا حروبا شعواء؛ فهذه معاصرة تغالط فتدعو، من حيث تريد او لا تريد، الى الجهل، والتخلف الفكري الذي يجترىء من الثقافة بما حضر،



ويكفر منها بما غير. فالحادثة لدينا هي كل الاعمال الادبية الراقية، الخالدة، المشرقة التي لم تبرح تعطو؛ وهي كل النظريات التي اثبت الدهر سلامتها.

ارأيت اننا نعد كثيرا من الشعر القديم حداثيا؛ وليكن ذلك من اشعار طرفة وليبد وامرئ القيس وابي تمام وابي نواس والمتنبي وسواهم من امراء الشعر العربي القديم، فذلك شعر اذن لا ينبغي وصفه بالقدم والبلى لمجرد مرور الزمن عليه. على حين اننا لانعد كثيرا من الشعر المعاصر حداثيا لمجرد ان قائله يعتزى الى العصر. فعصرانيته لا تشفع له في حداثيته.

واذا انصرف بنا الوهم الى النظريات المعرفية، لانتدرد، كما لم يتردد معظم الذين سبقونا الى ذلك من النقاد الخريتين الحداثيين، في ان نصنف ابن جني، وعبد القاهر الجرجاني، والقرطاجني، والجاحظ ايضا في بعض تأملاته، في الحداثيين. فكان افكارهم ونظرياتهم قيلت اليوم، ولا اقول: بالامس القريب.

ان الحداثة ثورة على التخلف الفكري، والجمود المعرفي، ودعوة الى ازدياد التراث الى العصر، لا الذهاب بالعصر الى التراث. ثم انها دعوة الى التلاقح، والى التفاعل مع كل النظريات والقيم المعرفية الجديدة التي نرى انها تثري فكرنا، ولا تتعارض مع قيمنا الحضارية دينية كانت ام دنيوية.

فلنرفع اذن لواء هذه الحداثة، ولننطلق اذن لنبشر بها في كل مكان، ولنتأهب للذود عنها بكل ما اوتينا من قوة العقل وبلاغة القلم وسلطة اللسان، اذ لا سبيل الى تقدمنا الفكري، والى حملنا على العطاء الثر، والنتاج الكثر، والتفكير الحر الا هذه الحداثة نزجها بين ايدينا، ونزدجي بها اذا ساقتنا نحو عوالم كلها تطلع واستشرف الى الخير والجمال والموضوعية والابداع.

**لهيس التحرير**

وهران في 12/11/1992

# في الحداثة والتحديث..





## نظرية التبليغ

### بين الحداثة الغربية والتراث العربي

بقلم أ. د: عبد الملك مرتاض

اصطنع السميانيون العرب مصطلح «التبليغ» و«الابلاغ» متقابلا للمصطلح الاوربي (COMMUNICATION). وهو في ثملنا ادق وادل على هذا المعنى من مصطلح «التواصل» الذي قد يشيع في كتابات بعض النقاد العرب المعاصرين؛ ذلك بان المصطلح الاوربي انما ورد في اصوله على صيغة التعدية المعنوية؛ على حين ان معادله العربي «التواصل» لم يرد في العربية بهذا المعنى، بل هو محايد لا يتعدى الى اي معنى في غيره؛ وانما يقتصر على مافيه من معنى في نفسه.

والتبليغ يشمل بالمفهوم العام للوضع الاخبار، او نقل امر من اعلى الى ادنى، او من اعلى الى مستوى مماثل له في الدرجة. وهو لفظ قديم الاستعمال في اللغة العربية، والاسم منه «الابلاغ». وقد ورد في القرآن العظيم وصفا لوظيفة الانبياء المرسلين ازاء من ارسلوا اليهم من الامم ليبلغوهم رسالات الله.

ويرتبط التبليغ ايضا، في مفهومه العام، برسالة توجه من طرف (أ) الى طرف آخر هو (ب) في حال انعدام الوسيط؛ اما في حال وجوده فان صورة التبليغ تفتدي مؤلفة، لكي تنجز، من ثلاثة اطراف:

(أ) او باث، او مرسل؛

(ب) او مستقبل اول على سبيل الوساطة؛

(ج) او مستقبل اخر على سبيل العلم.

ويزعم قريماس ان نظرية التبليغ انما جاءت على غرار نظرية الاعلام وتعالق معها. وكان يرى ان هذه النظرية شديدة الميكانيكية (1).

ولما كانت نظرية التبليغ، في اصلها، نظرية لسانياتية (2) فانها لم تكد تعنى الا بالشبكة المظهرية الرابطة بين المرسل، والمتلقي، وما بينهما، وما يعتور علاقتهما من متعارفات الدلالة الوضعية

كالسباق الدال، والشفرة المستخدمة بين الطرفين؛ أي أن هذه النظرية، في تصورنا، لم تستطع تجاوز العلاقة الميكانيكية التي تحدث بين متخاطبين اثنين، ولم تجاوز قط ذلك إلى الخطاب الأدبي من حيث هو شبكة معقدة من النصوص التي، وإلى يومنا هذا، لم يفلح المنظرون في علمنة قراءتها، ولا منهجة تحليلها بشكل متفق عليه. إذ كانت هذه الشبكة النصوية تشكل في نفسها شبكة أخراة من العلاقات المتواشجة بحيث يستحيل، في الوقت الراهن على الأقل، على أي جهاز فك كل الغازها، وتحليل كل أبعادها، وتفسير كل رموزها إلا تحت إجراء التأويلية.

ومن الآيات على ذلك أن نظرية التبليغ؛ ويطلق عليها عبد الله الغدامي «نظرية الاتصال» (3) وقد كنا أومأنا إلى أن اللاحقة الأوربية (TION) أو (CION) أو (ZION) تفيد التعددية بنفسها مما يبعد سلامة أي مصطلح عربي يقترح معادلا للأصل الأوربي ما لم يكن فيه، هو أيضا، معنى التعددية الصريحة) نظرية لسانياتية، وقصارها، بحكم طبيعتها وظيفتها، أن تجلو العلاقة بين المرسل والمتلقي في تخاطبهما، وعبر ملفوظ جملي، لا عبر خطاب - أن دوسيسير يقترح دسمة لهذه العلاقة الثنائية تنهض على تصور أن (أ) يبث رسالته لـ (ب)؛ وأن هذا البث ينطلق من قم (حجرة) (أ) الذي إنما يعبر عما كان الدماغ امره به، فتبلغ رسالته أذن (ب) التي تحولها إلى دماغه لكي يفك شفرتها. وإذا قدر لـ (ب) أن يجيب (أ) فإن هذا الفعل ذاته سيتكرر، ولكن معكوسا، بحيث ينطلق من حجرة (ب) لينتهي إلى أذن (أ)، لتتحول الرسالة المبثوثة إلى دماغه لفكها (4).

وقد يمكن أن يتكرر هذا الشأن إلى ما لا نهاية من العلاقات التواصلية بحيث أن:

(أ) يبث إلى (ب)؛

(أ) يستقبل بث (ب)؛

ثم يعود (أ) فيبث إلى (ب)، وهكذا دواليك...

وتنهض نظرية دوسوسير على نزعة اجتماعية، ذلك شأن معروف بين الناس، حيث كان يرى التبليغ ضربا من الحدث الاجتماعي الملاحظ في فعل الكلام. كما تقوم نظريته، نتيجة لذلك، على وجود شخصين اثنين على الأقل (بث ومتلق) لسريان تيار الكلام (5).

ومن الواضح أن هناك جهازا ذكائيا وميكانيكيا ينهض بالجهاز مثل

هذا التواصل القائم بين طرفين اثنين؛ فهناك:

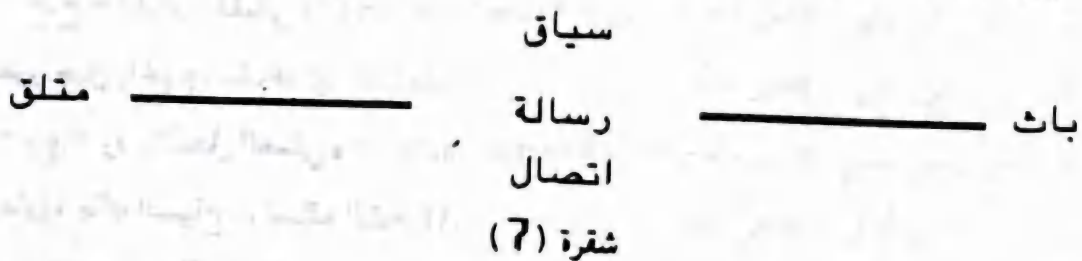
- 1 - الدماغ: وهو الذي يبث اصلا الفكرة العارضة، او المقررة، الى الحنجرة آمرا اياها بالنطق على نحو معلوم؛ فيكون طرف (أ) مركبا من جهاز معقد هو:
- الدماغ الذي يحضر الرسالة.
- الفم (اللسان والحنجرة وماله بهما صلة) الذي ينقلها بالموجات الصوتية على نحو بعينه (جهازة، خفوت، صراخ...).

على حين ان المتلقي (ب) اذا لم يشأ الاجابة، فانه يمكن ان يجتزىء بجهاز السمع فقط لاستقبال رسالة الباث (أ)؛ لكنه ان شاء الحوار فانه سيأتي الصنيع نفسه باستخدام الجهاز البثي المتمثل خصوصا في الموجة الصوتية لتبليغ سمع (آ).

وكان النفساني بوهلر يذهب الى ان النشاط اللسانياتي يتحدد بوظائفه الثلاث المتمثلة في:

- 1 - التعبير من حيث هو باث؛
- 2 - النداء من حيث هو مبثوث له، او متلق؛
- 3 - الاستحضار بما فيه من طبيعة الاحالة على المرجع او السياق (6).

فجاء رومان ياكبسون الى هذه النظرية التبليغية الثلاثية الاطراف فاضاف اليها، وفصل من امرها ما كان موجزا فغدت سداسية العلاقة:



فهذه هي الرسة الياكبسونية لنظرية التبليغ اللسانياتية. على حين ان دو سوسير، تنهض رسمته، كما كنا رأينا، على الصورة نفسها تقريبا ولكن بالتركيز على جهاززي النطق والسمع من جهة، والارسال والاستقبال من وجهة اخراة (8).



وبالاحاح على ثنائية الاطراف في هذه النظرية لدى دو سوسير من جهة، والتركيز على السياق وضرورة الاتصال لدى ياكسون من جهة اخرا (ونلاحظ ان ياكسون يلخص رسمة دو سوسير المتمثلة في ارسال الحنجرة واستقبال الاذن في عملية التبليغ فيما يطلق عليه «الاتصال» (CONTACT)، (وهو غير التوصيل او التبليغ كما نرى) الذي يعني من جهة اخرا ثنائية الوظيفة التبليغية باقتصارها، منطوقا ومفهوما، على باث ومستقبل وحدهما) يتأكد ضيق هذه النظرية، او محدودية وظيفتها التبليغية بحيث لايمكن تعميمها على الوظيفة الارسالية في الخطاب الادبي؛ وانما تظل ميكانيكية الوظيفة المتعلقة برسالة محدودة لاتعدوها.

### نظرية التبليغ لدى بلومفيلد (BLOOMFIELD)

#### سيناريو جاك وجيل:

«انهما يتجولان في طريق ما، وجيل جائعة. وترى تفاحة في شجرة. وتحدث شيئا من الصوت المعبر بحنجرتها ولسانها وشفتيها. فيثب جاك، فيتسلق الشجرة، فيقطف تفاحة، ثم يضعها في يد جيل. وتاكل جيل هذه التفاحة» (9).

ومعروف في كتب اللسانيات الغربية ان نظرية بلومفيلد تمثلها هذه الرسمة:

ح — رع — دض — حض

#### تفسير هذه الرسمة

1 - ح.ح = الحافز الحقيقي (Le Stimulus effectif)

(شعور جيل بالجوع ومشاهدتها التفاحة).

2 - رع = رد «الفعل العملي» (Réaction active)

(مجازة جاك السياج، وتسلقه الشجرة).

3 - رض = «رد الفعل الاستعاضى» (Réactive substitutive)

(جيل تنتج ملفوظا) (الموجات الصوتية تنفرز من حنجرتها وشفتيها).

4 - ح.ض - «الحافز الاستعاضى» (Stimulus substitutif)

(ملفوظ جيل يسمعه جاك).

3 - رَ من رأى يرى بمعنى انظر.

4 - عَ من وعى يعى بمعنى افهم.

5 - دَ من ودى يدي بمعنى أعط.

وقد جاءت هذه الافعال في المنظومة مرتبة على النحو التالي:

إِنِّي أَقُولُ لِمَنْ تُرْجَى وَقَائَتَهُ  
وَأِنْ هُمُوهُ لَمْ يَفْعُوا بِالْوَعْدِ قُلْتُ لَهُ  
وَقُلْ لِرِوَاءِ رَأَى مَتَيْدًا لِيَفْعُلَهُ  
وَأِنْ هُمُوهُ لَمْ يَفْعُوا قَوْلِي أَقُولُ لَهُ  
وَقُلْ لِقَائِلِ إِنْشَانٍ عَلَى حَطْلٍ

قِ الْمُسْتَجِيرِ، قِيَاهُ، قُوهُ، قِي، قِيَنَ  
فِ الْعَهْدِ وَتِيكَ، فَيِيَاهُ، فُوهُ، فِي، فَيَنَ  
رَ الصَّيْدِ وَتِيكَ، رِيَاهُ، رُوهُ، رِي، رِيَنَ  
عِ الْقَوْلِ، وَتِيكَ، عِيَاهُ، عُوهُ، عِي، عِيَنَ  
دَ مَنْ قَسَّيْتُ، دِيَاهُ، دُوهُ، دِي، دِيَنَ

نستنتج من المنظومة ان الجرجاني خص الشطر الثاني لتصريف هذه الافعال، فبدأ بفعل الامر الدال على المخاطب المذكر، ثم المثني بنوعيه، ثم جمع المذكر، ثم المخاطبة المؤنثة، ثم ختم الشطر بجمع الاناث، اما الشطر الاول فقد حوى معنى فعل الامر ضمن جملة مفيدة:

العالم الثاني هو ابن مالك المتوفى سنة (672هـ)، فقد ساهم في هذا المجال بمنظومة (5) حوت عشرة افعال ضمن عشرة ابيات، وقد وردت افعالها مرتبة على النحو التالي:

1 - قِ من وقى بقي بمعنى احفظ.

2 - لِ من وكى يلى بمعنى تول.

3 - شِ من وشى يشي بمعنى غنم وحسن.

4 - دَ من ودى يدي بمعنى أعط.

5 - رَ من رأى يرى بمعنى انظر.

6 - عَ من وعى يعى بمعنى افهم.

7 - لِ من وأى ياي بمعنى عد.

8 - نِ من وتى يني بمعنى ثان.

9 - ف من وَفَى يَفِي بمعنى وف.

10 - ج من وَجَى يَجِي بمعنى احبب.

ولمجد هذه الافعال مرتبة في المنظومة على النحو التالي:

إِنِّي أَقُولُ لِمَنْ تُرَجَى شَفَاعَتُهُ  
وَإِنْ صَرَفْتَ لِوَالٍ شُفْلَ أَخَرَ قُلْ  
وَإِنْ وَشَى ثَوْبٌ غَيْرِي قُلْتُ فِي ضَجِيرِ  
وَقُلْ لِقَائِلٍ إِنْسَانٍ عَلَى خَطَا  
وَإِنْ هُمُومٌ لَمْ يَرَوْا رَأْيِي أَقُولُ لَهُمْ  
وَإِنْ هُمُومٌ لَمْ يَعُوا قَوْلِي أَقُولُ لَهُمْ  
وَإِنْ أَمَرْتُ بِوَأْيٍ لِلْمُحِبِّ فَقُلْ  
وَإِنْ أَرَدْتَ التَّوَنِي وَهُوَ الْفُتُورُ، فَقُلْ  
وَإِنْ أَبِي أَنْ يَفِي بِالْعَهْدِ، قُلْتُ لَهُ  
وَقُلْ لِسَائِكِنِ قَلْبِي إِنَّ سَيَّوَاكَ بِهِ  
قِي الْمُسْتَجِيرِ، قِيَاةً، قُوهُ، قِي، قِيَنَ  
لِ شُفْلَ هَذَا، لِيَاةً، لُوهُ، لِي، لِيَنَ  
شِ الثَّوْبِ وَيَكْ، شِيَاةً، شُوهُ، شِي، شِيَنَ  
يَمَنْ قَسَمْتُ، دِيَاةً، دُوهُ، دِي، دِيَنَ  
رِ الرَّائِي وَيَكْ، رِيَاةً، رُوهُ، رِي، رِيَنَ  
عِ الْقَوْلِ مِنِّي، عِيَاةً، عُوه، عِي، عِيَنَ  
إِمَنْ تَحِبُّ، إِيَاةً، أُوه، إِي، إِيَنَ  
يَنْ يَا خَلِيلُ، نِيَاةً، نُوه، نِي، نِيَنَ  
فِي يَا فُلَانُ، فَيَاةً، فُوهُ، فِي، فِيَنَ  
جِ الْقَلْبِ مِنِّي، جِيَاةً، جُوهُ، جِي، جِيَنَ

والملاحظ في المنظومة انها على نسق منظومة الجرجاني، اي: ان الشطر الاول خصه ابن مالك لمعنى الفعل، والشطر الثاني خصه لتصرف هذا الفعل الباقي على حرف واحد في الامر، ولكن يسجل لابن مالك انه اضاف خمسة افعال لم يشر اليها عبد القاهر الجرجاني، والافعال هي:

(ل)، (واش)، (وا)، (وان)، (واج).

والمنظومة في منهجها وشكلها لم تخرج عما سبق في منظومة عبد القاهر الجرجاني.

العالم الثالث هو الشيخ محمد الدمنهوري من علماء القرن الرابع عشر الهجري فقد جمع تسعة (6)

افعال لم نعثر عليها في منظومة الجرجاني، او ابن مالك والافعال هي:

1 - ر من وَرَى يَرِي بمعنى فسد.

2 - ه من وَهَى يَهِي بمعنى سقط.

3 - ت من أَتَى يَأْتِي بمعنى جاء.

4 - خ من وَخَى يَخِي بمعنى قصد.

5 - ص من وَصَى يَصِي بمعنى وصل.



- 6 - ك من وكى بكى بمعنى ربط.  
7 - ح من وحى يحي بمعنى كتب.  
8 - م من ومى يحي بمعنى اشار.  
9 - م من ومى يحي بمعنى حلق شعر رأسه.

وقد جاءت هذه الافعال ضمن المنظومة التالية:

ر الكَيْسَ مِنِّي، رِيَاءُ، رُوهُ، رِي، رِينَ  
هَذَا نَبِيْسُ، هَيَّاءُ، هُوَهُ، هِي، هِينَ  
ت يَا غَزَالُ، تِيَّاءُ، تُوهُ، تِي، تِينَ  
خ نَفَعَ صَبَّ، خَيَّاءُ، خُوَهُ، خِي، خِينَ  
ص مَن تَغْنِي، صَيَّاءُ، صُوَهُ، صِي، صِينَ  
ك مَا أَقُولُ، كَيَّاءُ، كُوَهُ، كِي، كِينَ  
ح مَا فَعَلْتُ، حَيَّاءُ، حُوَهُ، حِي، حِينَ  
م إِذْ تَحِيلُنِي، مَيَّاءُ، مُوَهُ، مِي، مِينَ  
هَسْ شَعَرَ خَلِيلِي، سَيَّاءُ، سُوَهُ، سِي، سِينَ

وَإِنْ تَوَدَّ تَفْسِدَنَ كَيْدَ الْوُشَلَةِ فَقُلْ  
وَإِنْ أَرَأَيْتَ مَطُوطَ الْقَاذِلِينَ قُلْتُ لَهُ  
وَإِنْ أَبَى الْعَبَّ يَأْتِيَنِي أَقُولُ لَهُ  
وَإِنْ أَرَدَ مِنْهُ قَصَصَ النَّفْعِ قُلْتُ قَتَى  
وَإِنْ يَوْضِلِي أَبْيِي الْفَيْسَرَ قُلْتُ لَهُ  
أَمَا إِذَا رُمْتَ كَتَمَ الْعَوِيَّ قُلْتُ رَشَا  
وَإِنْ أَرَدَ كُتِبَ شَرْجُ الْخَالِ مِنْهُ أَقُلْ  
وَإِنْ لَبَّائِي بِالْوَمِيلِ أَبْغِ أَقُلْ  
كَذَاكَ أَقُولُ لِعَلَّاقِي الشُّمُورِ قَنِي

سبق وأن قلت إن الدمنهوري جمع تسعة افعال لم نعثر عليها عند من سبقه، وبخاصة عند من نظم هذه الافعال في المشرق العربي فيما توصلت اليه، الا ان الدمنهوري لم يخرج عن منهج الجرجاني وابن مالك، وقد تنبه الى هذا الامر مصطفى الهدري عندما قال: «وقد ذيلها [الهاء] تعود على منظومة ابن مالك» صاحبنا [أي الدمنهوري] اسعده الله بالتسعة الباقية على نسق نظامه مشيرا الى معنى كل فعل في الشطر الاول من بيته، كما فعل ذلك في كلامه، فقال على هذا المنوال : ( 7 ) واتى بالمنظومة السالفة الذكر.

### ثانيا : علماء المغرب العربي والاندلس

من العلماء الذين كان لهم دور في نظم الافعال الباقية على حرف واحد في المغرب والاندلس هو ابن السكيت البطلاني المتوفى ( 521 هـ )، وهو من علماء الاندلس المشهورين بالادب واللغة والنحو، الا انني

لم اعثر على منظومته في هذا الموضوع كاملة وما وجدته منسوبا لهذا العالم هو مطلع المنظومة وهو:  
إِنِّي أَقُولُ لِمَنْ تُرْجَى وَقَايَتُهُ قِ الْمُسْتَجِيرِ، قِيَاهُ، قُوَهُ، قِي، قَيْنِ

يقول العربي بن سنوسي القيرواني المستغامي في كتابه القبلة الشافية بشرح القواعد الكافية  
(8) (ص 21-22) ما نصه: «فنقول في نحو: قِ نفسك. قِ: فعل امر، والمسموع من هذا النحو  
أفعال أشار إليها البطلبيوسي في أبيات مشهورة:

إِنِّي أَقُولُ لِمَنْ تُرْجَى وَقَايَتُهُ قِ الْمُسْتَجِيرِ، قِيَاهُ، قُوَهُ، قِي، قَيْنِ

الى آخر القصيدة).

يتضح من قول المستغامي ان البطلبيوسي له منظومة في فعل الامر الباقي على حرف واحد، الا  
انني لم اعثر عليها، وما ذكرته هنا اعتمدت فيه على قول العربي بن سنوسي القيرواني المستغامي.

العالم الثاني من علماء الاندلس الذين اهتموا بهذا الموضوع هو ابن لُبَّ الاندلسي المتوفى سنة  
(782هـ). فقد جمع في منظومة سبعة افعال باقية على حرف واحد في سبعة أبيات جاءت مرتبة على  
النحو التالي: (9)

1 - قِ من وَقَى بَقِي.

2 - عِ من وَعَى بَعِي.

3 - رِ من رَأَى بَرَى.

4 - شِ من وَشَى بَشَى.

5 - فِ من وَقَى بَفِي.

6 - لِ من وَكَيَ بَلَى.

7 - دِ من وَدَى بَدَى.

أما المنظومة فهي كالتالي:

إِنِّي أَقُولُ لِمَنْ تُرْجَى وَقَايَتُهُ  
وَإِنْ هُمُوكُمْ يُمْرُوا قَوْلِي أَقُولُ لَهُمْ  
وَإِنْ هُمُوكُمْ يَرَوْا قَوْلِي أَقُولُ لَهُمْ  
وَإِنْ هُمُوكُمْ يَشُورُوا الشُّوبَ أَقُولُ لَهُمْ  
وَمَنْ أَبَى أَنْ يَفِي بِالْعَهْدِ قُلْتُ لَهُ  
وَمَنْ أَبَى أَنْ يَلِي الْأَمْرَ أَقُولُ لَهُ  
وَمَنْ أَبَى يَدِيَّةَ الْقَيْلِ قُلْتُ لَهُ

قِ الْمُسْتَجِيرِ، قِيَاهُ، قُوهُ، قِي، قَيْنَ  
عِ الْقَوْلِ وَيَحَكَ، عِيَاهُ، عُوه، عِي، عَيْنَ  
رِ الرَّأْيِ وَيَكْ، رِيَاهُ، رُوهُ، رِي، رَيْنَ  
شِ الشُّوبِ وَيَكْ، شِيَاهُ، شُوهُ، شِي، شَيْنَ  
فِ يَأْخِيهِ، فِيَاهُ، فُوهُ، فِي، فَيْنَ  
لِ الْأَمْرِ وَيَكْ، لِيَاهُ، لُوهُ، لِي، لَيْنَ  
دِ مَنْ قَسَلْتُ، دِيَاهُ، دُوهُ، دِي، دَيْنَ

من خلال هذه الابيات نستنتج امورا منها:

أ - ان افعال هذه المنظومة هي نفسها ما سمعناه في منظومة ابن مالك.

ب - منهج المنظومة عموما هو منهج ابن مالك ومن سبقه.

ج - لعل هذا راجع الى ان ابن لب اطلع على ما نظم في هذا الموضوع في الاندلس وبالاخص على منظومة ابن السيد البطليوسي التي يشبه مطلعها مطلع منظومة ابن لب.

العالم الثالث من العلماء الجزائريين وهو العربي بن سنوسي القيرواني المستغلامي المتوفى في اوائل القرن الثالث عشر الهجري (10)، فقد ذكر في كتابه المخطوط الموسم بـ «القول الشافعي بشرح القواعد الكافية» و(8) (ص 21، 22) ما نصه: «وقد نظمت ما نظمته مع زيادة بقولي»، والزيادة هنا يشير بها الى انه زاد افعالا على ما جاء في منظومة البطليوسي السالف الذكر.

أما الافعال التي ذكرها المستغلامي فهي احد عشر فعلا وهي:

1 - قِ مِنْ وَقَى بَقِي .

2 - لِ مِنْ وَلِي بَلِي .

3 - شِ مِنْ وَشَى بَشِي .

4 - عِ مِنْ وَعَى بَعِي .

5 - دِ مِنْ وَدَى بَدِي .

6 - إِ مِنْ وَأَى بَأِي .



- 7 - و من وحي يهي .  
8 - غ من وحي يخي .  
9 - م من ومي يمي .  
10 - ر من رأي يري .  
11 - ف من وفي يفي .

وقد جاءت هذه الافعال مبنهجة في بيتين وهما:

كُلُّ مَا يَبْقَى عَلَى عَيْنٍ فَحَقُّ      فِي أَمْرِ مُفْرَدٍ، وَغَيْرِهَا سَقَطُ  
وَقَى وَلَيَّ وَشَى وَرَى وَعَى وَدَى      وَأَى وَقَى وَخَى وَقَى وَقَى

بلاحظ ان المستغامي لم يأت بالحروف الدالة على فعل الامر، وانما اشار الى ذلك قائلا:

كُلُّ مَا يَبْقَى عَلَى عَيْنٍ فَحَقُّ      فِي أَمْرِ مُفْرَدٍ، وَغَيْرِهَا سَقَطُ

اي ان الامر قد يبقى منه حرف واحد وهو عينه وما عداه يسقط.

اما منهجه في البيتين فينحصر فيما يلي:

- 1 - خص البيت الاول للقاعدة العامة التي يبقى فعل الامر على حرف واحد.
- 2 - ان البيت الثاني جمع فيه احد عشر فعلا ماضيا.
- 3 - انه لم يشر الى المثني والجمع بنوعيهما وكذلك المفرد.
- 4 - لم يذهب المستغامي مذهب الاندلسيين، او المشاركة في النظم والترتيب والشكل العام.
- 5 - لم يجمع المستغامي كل افعال الامر الباقية على حرف واحد المذكورة في كتب المشاركة.
- 6 - قد اضاف المستغامي على ما جاء به البطليوسي، ويتضح من قوله: «وقد نظمت ما نظمته مع زيادة بقولي».
- 7 - وقد تفرد المستغامي في امرين:

الاول: انه جمع كل الافعال في بيت واحد.

الثاني: لم يتبع منهجا من المناهج التي سبقته في نظم هذه الافعال، وفي شكلها العام. هذه قراءة في تراثنا حاولت فيها ان اجمع شتات هذا الموضوع الطويل مركزا على الالم فيه.

ولعل القارئ يسأل ماهي الصلة بعد هذا العرض في هذا الموضوع بين علمائنا الاوائل في المشرق العربي والمغرب؟

اقول ان الصلة تتجسد في امور كثيرة اهمها:

- 1 - اجماع العلماء في المشرق والمغرب المذكورين في الموضوع على نظم هذه الافعال.
- 2 - اجماع العلماء على ان يكون الشطر الاول لمعنى الفعل، والثاني لتصريفه ماعدا المستغاني.
- 3 - قد نعثر على فعل او اكثر تكرر عند هؤلاء العلماء مثل فعل (ق).
- 4 - بقاء فعل الامر على حرف واحد.
- 5 - اتفاق جل العلماء على منهج واحد في نظم هذه الافعال ماعدا المستغاني.
- 6 - اتفاق جل العلماء على منهج واحد في ترتيب هذه الافعال عند تصريفها ماعدا المستغاني.
- 7 - تأثر عالم بآخر وارد في جل المنظومات.
- 8 - على الرغم من ان المستغاني لم ينهج منهج السالفين له سواء كانوا من علماء المغرب، ام من علماء المشرق في نظم هذه الافعال، الا ان الصلة غير مقطوعة بينه وبينهم في الموضوع، ولعلها تبرز في:

أ - جمع الافعال.

ب - نظمها.

ج - بقاء الفعل على حرف واحد في فعل الامر.

د - اشتراكه مع غيره في بعض الافعال في مثل (ق).

هـ - ان المستغاني نفسه اكد على انه اطلع واستفاد من منظومة ابن السيد البطليوسي، واضاف اليها.

والموضوع مازال في حاجة الى دراسة وافية لسعته، ولا يمكن لي في صفحات معدودة ان اغطيه.

والله الموفق -

## الاحالات

- 1 - لسان العرب 90/11 وما بعدها (صرف)، وابنية الفعل في شافية ابن الحاجب ص 83، د/ عاصم نور الدين، دراسة لسانية لغوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، وفي علم الصرف ص 17، د/ امين علي السيد، ط: 11، دار المعارف - مصر - 1976 م. وفي تصريف الافعال ص 9، د/ عبد الرحمان شاهين، مكتبة الشباب - القاهرة 1982 م.
- 2 - الكتاب لسيبويه، ط: 1، مطبعة الكبرى الاميرية بولاق مصر 1316 هـ وحقق من طرف / عبد السلام هارون - مطبعة دار القلم وغيرها - القاهرة 1975 وغيرها.
- 3 - سر صناعة الاعراب لابن جنّي، تد/ حسن هنداي، ط: 1، دار العلم دمشق 1985 م.
- 4 - منظومة عبد القاهر الجرجاني ضمن كتاب «شراب الراح فيما يتوصل به للعزّي والمراح» لعمر الطرابيشي. تد/ البدر اوي زهران ط: 1، دار المعارف - مصر - 1981 م.
- 5 - منظومة ابن مالك مخطوطة في دار الكتب المصرية برقم 9 مجاميع، ومخطوطة اخرى تحت رقم 448 صرف دار الكتب المصرية وقد حقق الدكتور مختار بوعناني هذه المنظومة ولم تنشر بعد.
- 6 - منظومة الدمنهوري نجدها في كتاب فرائد الفوائد الوفية، لشرح ضابط الافعال المركبة والحرفية (ص 10 - 11) جمع مصطفى البدري القاهرة 1278 هجري، وفي حاشية الفخري على ابن عقيل ص 34 - 35 (هامش) مطبعة الاستقامة - القاهرة.
- 7 - يراجع قول مصطفى البدري في كتابه: «فرائد الفوائد الوفية لشرح ضابط الافعال المركبة والحرفية» ص 10.
- 8 - القولة الشافية بشرح القواعد الكافية، للعربي بن سنوسي القيرواني المستغاني، مخطوط ومنه نسخة مصورة في مكتبتني.
- 9 - منظومة ابن لب عثرت عليها مخطوطة على اللوحة الاخيرة في «فيما بني من الحروف والافعال والاسماء» لأبي عبد الله البرجي تاريخ النسخ سنة 1261 هجرية وهي مصورة في مكتبتني.
- 10 - يراجع معجم اعلام الجزائر لعادل نويهض (ص 297) مؤسسة نويهض الثقافية - بيروت - الطبعة الثانية 1980 م.



## ظهور الشروح الشعرية

بقلم الاستاذ محمد تحريشي

ليس في مقدور الباحث ان يجزم بزمان ظهور الشعر العربي، ولكننا نقر انه ظهر بظهور الانسان الذي يقرضه، فقد مر بمراحل عدة حتى وصل الينا شعرا متكاملا فنيا. ولعل الذاكرة التي حفظته لا تتجاوز مائة وخمسين سنة قبل ظهور الاسلام. (1)

### الرواية:

لعل اولى المراحل التي مر بها هذا الفن القدير هي مرحلة الرواية الشفهية، فقد تناولته جملة من الرواة، انقسموا الى فئات، منها فئة الشعراء التي انقسمت بدورها على طائفتين، طائفة الشعراء الذي يروون شعر شاعر بعينه، فيحفظون هذا الشعر ويتعلمون على الشاعر، ومن هذه الطائفة الخطيئة الذي كان راوية زهير بن ابي سلمى، وابنه كعب، وزهير هذا راوية اوس بن حجر (2). واما الطائفة الثانية من هؤلاء الشعراء الرواة، فكانوا «يروون شعرا لمن سبقهم، ول بعض من عاصرهم من الشعراء، ولا يخصصون شاعرا بعينه يتعلمون عليه، وانما يردون مناهل شتى يشتقون منها ماشاء لهم الفن الشعري ان يشتقوا، ثم يصدرون وقد اكتملت لهم شخصيتهم الفنية المستقلة (3)، وبعد ذو الرمة من رجال هذه الطائفة، اضافة الى ان رجال هذه الفئة كانوا شعراء قرضوا الشعر، ثم حسنوا فنهم لاتصالهم الدائم بالشعر رواية وقرضا.

ولقد كان لهؤلاء الشعراء الرواة دور كبير في المحافظة على هذا الشعر من الضياع، وكانوا بطرقهم هذه خير ناقل لهذا التراث. وكان عملهم هذا ينبع من حبهم لهذا الفن، الذي كان من المقومات الاساسية للحفاظ على القبيلة، واحد اسلحتها الضرورية في الدفاع عن وجودها، واحد وسائلها الاعلامية لنشر مآثرها، وخلودها بخلود هذا الشعر.

وقد رقد فئة الشعراء الرواة هذه، فئة العلماء الرواة، التي اهتمت بالشعر والشاعر، من خلال اهتمامها باللغة، وما يتصل بها. فكان هؤلاء العلماء يرحلون الى البوادي حيث الاعراب، لمشاهدة هؤلاء

الذين لم يفسد سلاتهم اللحن بقصد الدراسة والتحليل، ووضع قواعد وضوابط لهذه اللغة المعربة. وقد عاش هؤلاء العلماء «في القرن الثاني ومطلع الثالث، واخذ عنهم العلماء في القرون التالية للقرن الثاني، ثم يقفون عندهم ولا يعدونهم في الغالب الا عام... هؤلاء العلماء الذين تنتهي عندهم الرواية الادبية للجاهلية طبقتان، الطبقة الاولى هم: ابو عمرو بن العلاء وحامد الراوية ثم خلف الاحمر والمفضل الضبي ومن في طبقتهم، اما الطبقة الثانية فهم تلامذة هذه الطبقة الاولى، واشهرهم الاصمعي، وابو زيد، وابو عبيدة، وابو عمرو الشيباني، ثم ابن الاعرابي، ومحمد بن حبيب، وابو حاتم السجستاني ومحمد بن سلام (4).. ويضاف الى هؤلاء ابو سعيد السكري، وعلي بن عبد الله الطوسي وابن السكيت وثعلب وغيرهم كثير.

ولقد كان لهؤلاء العلماء شرف الحفاظ على كثير من التراث الفني لهذه الامة وصيانتهم من الضياع، على الرغم من ان الهدف الذي كانوا يسعون اليه هو الاكثار من الشعر للاستشهاد به في مسائل النحو، وخدمة ما يضعونه من قواعد ودراسات لهذه اللغة، وقد قدموا بعملهم هذا خدمة كبيرة للدارسين بعدهم. ولولا جهود هؤلاء لما وصل الينا هذا التراث الضخم، ولولاهم لما اتيح لنا الافادة من هذا التراث. انقسم هؤلاء الرواة العلماء، حسب مدرستي ذلك الوقت الكوفة والبصرة، على كوفيين وبصريين، فكان الكوفيون اكثر حرية في الاخذ من الاعراب، على حين كان البصريون اكثر تشددا وتضييقا، فاسقطوا كثيرا من مصادر الكوفيين من الحسان، واتهموهم بالتزيد والوضع.

ويبدو ان علماء القرن الاول الهجري لم يكونوا ليكتفوا «برواية الشعر الجاهلي وانشاده في المجالس والمحافل، وانما كانوا كذلك يعلمونه الصبيان تعليما...» (5). وبهذا حددوا علاقتهم بهذا الشعر، وكأنها علاقة الاب بابنه، فلعنابتهم به، كانوا يروونه، ثم ينشدونه في المجالس والمحافل، ومن ثم يعلمونه ويلقنونه الصبيان وبهذا يضمنون لعملهم، ولهذا الفن الذي احبوه الاستمرار والبقاء حتى تكون الاستفادة منه كبيرة.

ويرى ابن سلام الجمحي (6) ان رواية الشعر توقفت، او قل الاهتمام بها نظرا لانشغال المسلمين بنشر تعاليم الدين الجديد، وبالفنوحات، الا ان هناك رأيا لاحد المحدثين يخالف هذا، ويؤمن ان الرواية لم تتوقف عند هذا الحد، بل استمرت (7)، وقد يكون لهذا الرأي الاخير بعض الوجاهة وان كان لا ينبغي ما ذكره ابن سلام، لأنه حين يقر بذلك يضع نصب عينيه ان الشغل الشاغل للمسلمين في ذلك الوقت لما



كان الدين الجديد وما امرهم به من تعاليم، منها الجهاد في سبيل الله، والدعوة الى عبادته، فكانت الفتوحات الاسلامية الكبرى. ومع ذلك كله، فقد ظل الشعر خلال هذه الفتوحات، وطوال القرن الاول الهجري بين ايدي الرواة يتناقلونه من جيل الى جيل. وما زاد في اتساع دائرة رواية الشعر العربي بروز عدد كبير من شعراء اسلاميين فحول هذه الفترة من الزمن. ولما جاء القرن الثاني «وهو عصر توقف الفتوح، وعصر الاستقرار، والانشاء الحضاري، انصرفت القوى المبدعة المنظمة الى الجهاد في ميدان جديد هو ميدان الفكر، واخذت تستفرغ من مجهودها كي تجمع الاثار المفرقة، وتبحث عن التراب الضائع وتنظم وتبويب وتدون في كل فن وعلم....» (8)

وبعد ولنا ان الرواية لم تتوقف، او لم تقل، ولما كان يمكن ان تكون عل نطاق اوسع لو توفر لها عدد اكثر من المهتمين. وليس معنى هذا ان الدين لم يخدم الدراسة الادبية، وخاصة الرواية، بل على العكس من ذلك، كان من اكثر الدوافع للعناية برواية اللغة والادب. فقد كان الرسول - صلى الله عليه وسلم - يهتم بالشعر، وكذا كان امر الخلفاء الراشدين. وقد كان الرواة «انما يطلبون رواية الادب للقيام به على تفسير ما يشتبه من غريب القرآن والحديث، حتى لا تجد فيهم البتة من لا رواية له في الحديث كثرت او قلت، والمحدثون يرون انه ليس براو عندهم من لم يرو من اللغة». (9).

## الجمع:

بعد هذا الجهد الكبير الذي بذله هؤلاء في الرواية، تكون لديهم فيض من هذا الفن، ومن ثم كان لابد من جمع هذا التراث الضخم. وهذه المرحلة طبيعية جدا، وكان لابد ان تحصل - ولم يقتصر الرواة الذين تلوا القدماء على الرواية الشفهية، بل تعدى ذلك كثير منهم الى التأليف الادبي، وكان ان قمضت جهودهم عن وضع دواوين الشعراء، كما انهم جمعوا اشعار القبائل، وصنفوا المجموعات الشعرية، وكتب المختارات الادبية، وبهذا اغنوا الدراسة الادبية بمخزون وفير، يستطيع الدارس من خلاله الوصول الى ملامح الشعر العربي في ذلك العصر، وان يتتبع مراحل تطوره.

وقد ظهر لدى كل واحد من هؤلاء الرواة العلماء ما يشبه التخصص، فحماد الراوية اختص بجمع المعلقات، او القصائد الطوال، والمفضل الضبي اتجه الى جمع غريب الشعر، اذ كان الهدف منه تعليم الناشئة. ثم تبعه في ذلك الاصمعي، فاهتم بجمع الدواوين المختلفة، ومثله فعل ابو سعيد السكري، وابن



السكيت. واقتضى اثرهم باقي الرواة، فجمع كل واحد منهم عددا من دواوين الشعراء، ولم يشذ عن هؤلاء حتى المقلين منهم.

واتجه فريق (10) منهم الى جمع شعر القبائل العربية، وقد اذكى هذا الاتجاه تيارات العصبية العربية التي اخذت تهب منذ عهد الامويين، واستفحل امرها مع مر الايام فبدأ القوم يلتفتون وراهم، يتطلعون الى مناقبهم، ومآثر ماضيهم بعد ان جب الاسلام هذه الدعوات الجاهلية، فحنّت القبائل الى مآثرها، واثارت شاعرها ليفصح عنها ويتغنى بمجدها وذكر ايامها... (11)

ومع مرور الزمن، وتغير الاحوال، ظهر اتجاه ثالث اخذ وجهة جديدة، لانهتم بجمع دواوين الشعراء، ولا بجمع شعر القبائل، ولا بالقصائد الطوال، وانما اتجه الى اختيار مجموعة من ابیات القصيدة لهذا الشاعر او ذاك، يجمعها الموضوع الواحد، او الباب الواحد. فمن فعل مثل هذا ابو تمام، الذي خلّد لنا اجمل الشعر العربي في حماسته، فمزج بين الاختيار والتنقيح، فكان يقرأ القصيدة كلها فيعجبه منها البيت او البيتان، وكان اذا رأى اعوجاجا فيها قومه، او ضرورة تغيير لفظ في بيت من ابیات القصيدة، غيره. وكان له بذلك فضل تبويب الشعر حسب الفنون الشعرية. فقد صنف ابو تمام حماسته على عشرة ابواب هي: باب الحماسة، باب المراثي، باب الادب، باب النسب، باب الهجاء، وباب الاضياف والمديح، باب الصفات، باب السير والنعاس، باب الملح، باب ملزمة النساء» (12).

لقد كان ابو تمام اول من ابتدع هذا النوع من التأليف، ثم تبعه في ذلك كثيرون، مثل البحتري، والخالدين وابن الشجري في القرن الرابع (13).

### التدوين:

يرى المرحوم مصطفى صادق الرافعي ان كل ما حفظه الرواة «وتناقلوه لم يدون منه شيء ولم يكن فيه اسناد، لأنه لا خطر له ولا يتعلق به امر الدين، بل هو لا يعدو ان يكون ادبا وناقلة من التطوع، ومضوا على ذلك وهم يضيفون اليه رواية اشعار المخضرمين - الذين ادركوا الجاهلية والاسلام - حتى انقضى عهد الراشدين، دون ان تكتب او يدون خبر من اخبار العرب، وهم قد تركوا ذلك في السنة كما علمت، فلان يتركوه في هذا ونحوه أولى (14). وواضح كما يقول الرافعي ان الشعر الجاهلي وصل الينا مقطوع الاسناد، حتى اننا لم نعرف مراحل تطوره، وانما وصل الينا متكاهلا فنهيا. غير ان هذا لا ينفي الامر جملة وتفصيلا اذ يبدو ان الشعر كان يكتب، حتى ولو في حالات خاصة ولكن ليس بالحجم الكبير، وقد يكون

ذلك قبل الاسلام، الا ان الظروف، فيما بعد، والتقاليد العلمية السائدة في ذلك الوقت، كانت تنقص من قيمة العالم الذي يعتمد على ما يكتب، فلقد «اكتسب الشعر الجاهلي ومعطيات التاريخ والاخبار المتصلة به صفة الكتاب بعد تنقل شفوي طويل الامد، وتلمس متعدد الاساليب، فقد شاعت حوالي سنة 30هـ/250م.. بين البدو والحضر في المحيط العربي كميات هائلة من الاخبار والشعر... (15).

ونرجح أن كتابة الشعر لم تأخذ صبغة الكثرة والعناية والاهتمام بها إلا بعد مدود القرن الأول الهجري، لأن التدوين، بشكل عام، كان في القرن الأول الهجري، فقد دون الحديث الشريف في هذا القرن. ويرى أحد الباحثين، أن مجموعة من الصحابة كتبوا الحديث، وعلى مرأى الرسول وعلى مسمع منه، من هؤلاء عمرو بن العاص، وعبد الله بن العباس، وأنس بن مالك، وأبو هريرة، وغيرهم كثير. أما كتابة التفسير فقد بدأت منذ عهد الصحابة، وتابعهم فيها التابعون، حتى وصلت إلى ما نعرف من أوائل كتب التفسير التي بين أيدينا (16). ولهذا لا نعلم أن يكون الشعر قد دون أثناء تدوين القرآن الكريم والحديث الشريف وتفسيراتها. وذلك للعلاقة الوثيقة التي كانت بين الثلاثة (قرآن، حديث، شعر). فقد «كانت هذه الموضوعات الثلاثة: الحديث والتفسير والمسيد والمغازي - اسلامية في مادتها - وقد دلت بما لا يقبل الشك على أن تدوين الموضوعات في كتب - مهما يكن حجمها - قد بدأ في عهد مبكر جدا: منذ عهد الرسول والصحابة. وأن هذه الموضوعات لم تنقل بالرواية الشفهية قرنا أو يزيد حتى دونت، كما ذهب اليه الكثيرون (17). لكن هذا التدوين لم يكن شائعا قبل القرن الثاني الهجري، وذلك لأمرين مهمين:

الامر الاول: «أن هذا التدوين الذي ذكرناه، على ما كان من وجوده بل انتشاره، لم يكن له من سعة هذا الانتشار ما يتيح وجوده نسخ كثيرة من الديوان الواحد تفي بحاجة القارئ آنذاك. وأن ذبوع شعر الشاعر أو اخبار القبيلة لم يكن قائما على القراءة من الديوان أو الكتاب، وإنما كان يقوم على الرواية الشفهية من فرد إلى فرد من جيل إلى جيل... (18).

وأما الامر الثاني فيتصل بالامر الاول، «وذلك أن رواة الشاعر نفسه، وهم من يسع شعر الشاعر وأهم وسيلة من وسائل نشر شعره وأذاعته، هؤلاء الرواة كانوا يكتبون شعر الشاعر حقا، ويحفظونه في صحف ودواوين، ولكنهم مع ذلك يحفظون هذا الشعر في صدورهم، وذاكرتهم، وينقلونه في المجالس والمحافل انشادا لا قراءة من صحف... (19)

وأما الامر الثالث فيتصل بهؤلاء العلماء الذين عاشوا في نهاية القرن الثاني ومطلع الثالث والذين



حفظوا لنا هذا الشعر الجاهلي، اذ كانوا ينقلون بعضه وبعض اخبار الجاهلية نقلًا شفهيًا في مجالسهم» (20).

ولعل أشهر المجموعات الشعرية المصنفة في القرنين الثاني والثالث كتاب المفضليات لصاحبه المفضل بن محمد بن يعلى الضبي (168هـ) (21). وهذه المجموعة الشعرية منتقاة من الشعر العربي حيث اعتمد صاحبها على اختيار من الشعر القديم فأثبت القصائد بتمامها. وما زاد في القيمة العلمية للمفضليات ان مؤلفها كان عالماً محترماً لدى الدارسين.

ومن هذه المجموعات المهمة التي حفظت لنا كثيراً من الشعر العربي القديم مجموعة أخرى سميت باسم صاحبها كذلك، وهي الاصمعيات، نسبة إلى صاحبها عبد الملك بن قريش الاصمعي الراوية للفوي «ت 216/هـ» (22) وتعد الاصمعيات في نظر الباحثين خير متمم لمجموعة المفضل من حيث تصوير واقع الشعر القديم، وان كانت المفضليات تفضلها لقدمها ولأن الاصمعي قد حمل عليه في روايته مالم يحمل مثله المفضل» (23).

والسمة الغالبة والمميزة لهذه المصنفات، انها روايات لاشعار دون تفسير او نقد او تحليل، وان كان شيء من هذا فهو قليل، لا بعد ظاهرة، ولا تشكل تصوراً تقييماً لهذا الشعر، الامر الذي ينسحب على اغلب المرويات الشعرية، فحماد الرواية روى المعلقات دون تفسير لها، وكذلك فعل المفضل الضبي والاصمعي، لأن هدفهم - كما ذكرنا قبل - الاكثار من جمع الشعر لدراسة اللغة والنحو فيه.

ومن المجموعات الشعرية القديمة، جمهرة اشعار العرب، لصاحبها ابي زيد القرشي الذي يعرف بمؤلفه فيقول: «هذا كتاب جمهرة اشعار العرب في الجاهلية والاسلام، الذين نزل القرآن بالسنتهم، واشتقت العربية من الفاظهم، واتخذت الشواهد في معاني القرآن وغريب الحديث من اشعارهم، وأستندت الحكمة والآداب اليهم... ذلك انه لا يوجد احد من الشعراء بعدهم الا مضطراً الى الاختلاس من محاسن الفاظهم، وهم اذ ذاك مكتفون عن سواهم بمعرفتهم...» (24) وتنطوي هذه المجموعة على تسع واربعين قصيدة مطولة من اجود شعر الجاهلية وصدر الاسلام، وقد قسمها المؤلف على سبعة اقسام، كل قسم باسم خاص، يضم كل واحد منها سبع قصائد، ما عدا الاول الذي يحوي ثمانين قصائد، والقسم الثاني (الجمهرات) يضم ست قصائد - ولعل اللافت للنظر في هذه المجموعات ما فيها من التناظر المصطنع في التقسيم، ومثل هذا التقسيم، بالاضافة الى الاسانيد التي اوردها المصنف في مقدمته، يحمل على



الاعتقاد بان هذا المصنف من ثمرات القرن الثالث الهجري الذي شهد مطلعته نموذجاً آخر من هذا التناظر في طبقات الشعراء الجاهليين والاسلاميين لابن سلام الجمحي (25).

ولعل ما هو ذو شأن في هذا كله هو ان الاهتمام كان قاصراً - في السابق - على الشعر الجاهلي، وما سواه لا يعد شعراً بالنظر الى هذه القيم القديمة، فكانت المجموعات الاولى، المتعلقة على سبيل المثال، لا تجمع الا الشعر الجاهلي ولا تعداه، لكن مع مرور الزمن صارت المجموعات تحوي شعراً اسلامياً، ثم ظهر فيها الشعر المحدث. ثم ان لهذه المجموعات فوائد جمة وهي تختلف عن الدواوين «فالدبيان ضيق الاثاق، اختصاصي الموضوع يفيدنا اكثر في دراسة شاعر بذاته. اما هذه المجموعات فهي اوسع افقا، لتنوع موضوعاتها وتعدد شعرائها، فتصورها للحياة الفنية والاجتماعية اكمل، هذا الى انها تدل على ذوق العصر الذي تصنف فيه، كما تدل على ذوق مصنفها بوجه خاص (25). وهكذا كانت كل مجموعة صورة للعصر الذي جمعت فيه، ومثلة ذوق جامعها، والمفتاح الذي يمكن ان يدخل الباحث بوساطته عالم هؤلاء الجماع المصنفين، اذ يتجلى في الاصمعيات، على سبيل المثال، «مزاج الاصمعي الذي ترجع لديه الناحية اللغوية والنحوية في كل اثر شعري عموماً على الناحية الادبية، وتمثل هذه المجموعة - فيما يبدو لنا - العقلية التي يدرس على ضوءها عالم كالأصمعي الشعر الجاهلي... (27). والشيء نفسه يمكن ان يقال بالنسبة الى بقية المجموعات والدواوين والمختارات، فهي تمثل رغبات جامعها واذواقهم.

ويبدو ان ديوان الهذليين هو الديوان الوحيد الذي وصل الينا من دواوين شعراء القبائل، واقتصر الجمع في هذا الديوان على قبيلة هذيل دون سواها. وقد اعتنى بجمعه ابو سعيد السكري الذي روى اشعاره واخباره وشروحه عن «العباس بن الفرج الرياشي وابراهيم بن سفيان الزياتي، ومحمد بن حبيب، ومحمد بن الحسن ولعله الاحول... (28) وغيرهم.

وهؤلاء روى عن «الأصمعي عبد الملك بن قريش الباهلي، وابي عبيدة المثني، وابن الاعرابي محمد بن زياد، والاخفش سعيد بن مسعدة.. (29)، وغيرهم كثير. وبعد هذا الديوان السجل التاريخي لهذه القبيلة، فقد ذكر فيه ايامها وحروبها، وفنائنها، وغالب شعرائها، والموضوعات التي طرقتها، وموقع هذه القبيلة بين القبائل العربية المجاورة لها.

وهناك مجموعات شعرية تختلف عن المجموعات السابقة في انها لا تعتمد قصائد مطولة، بل

تعتمد «المقطوعات والابيات القليلة تختارها من المطولات. وهي تختلف ايضا عن تلك المجموعات بكونها مبنية حسب المعاني الشعرية المشهورة ونسبي هذه الفئة من كتب المختارات الشعرية بالحماسات لغلبة هذا الاسم عليها..» (30). ولعل من الاسباب الكامنة وراء ظهور هذا النوع من التأليف هذا التطور الذي اصاب المجتمع في ذلك الوقت، وميل النفوس الى المقطعات دون المطولات، فهي اسهل في الحفاظ واعلق بالذهن وتفي بالمطلوب، وتعطيك الصورة التي تطلبها مكثفة، والمعنى الذي تريد، في بيت او بيتين، وتجمع الجيد والحسن من الشعر.

تعد حماسة ابي تمام (231هـ)، اول عمل في هذا الشأن، وهو مخترع هذا الفن والمبتدع لهذا النوع من التأليف، وكان عمله هذا ينبع من جهده الشخصي، ومعرفته بامور الشعر، اضافة الى شاعريته المرفهة، وذوقه الفني الحساس. واما شعراء هذه المنتخبات فاغلبهم من القدماء، جاهليين او اسلاميين، واما القلة القليلة منهم فشعراء محدثون كمسلم بن الوليد ودعبل وابي العتاهية. ولقد كانت هذه الحماسة وما زالت من اهم مصادر الشعر، وكان يكفي العالم ان يقول: قال الحماسي، حتى يكون هذا القول محط اهتمام واعتبار، ولعلها من اهم وثائق الشعر القديم، كما تصدى لها كثير من العلماء بالشرح والتفسير، حتى انه لا يخلو عمل شارح من شرح لهذه الاختيارات، ومن هؤلاء: ابو علي المرزوقي، والتبريزي. وما زالت هذه المجموعة تحظى باهتمام الباحثين والدارسين الى يومنا هذا.

ثم نحا نحو ابي تمام الشاعر العباسي البحتري (284هـ) (31)، ويقال ان البحتري الف حماسة معارضا بها حماسة ابي تمام نزولا عند رغبة احد كبار مدحيه، الفتح بن خاقان وزير الخليفة العباسي المتوكل على الله (32)، ولعل القاسم المشترك بين عمل ابي تمام وعمل البحتري ان كليهما شاعر مرفه، حساس، ذاع صيته في زمانه ولازال وكان ان أثبتت حولها حركة نقدية كبيرة خلفت كثيرا من المشاحنات. ومثلما كان لكل واحد منهما مفهومه الخاص للشعر، كان لكل واحد منهما طريقته في الاختيار، فحماسة ابي تمام «كتاب في فنون الشعر وكانت حماسة البحتري كتابا في معاني الشعر. وقد توزعت هاتان الطريقتان جهود مؤلفي المختارات فيما بعد. ولكل من الطريقتين مزية ليست الاخرى. فطريقة البحتري ادق تبويبا واشد اسعافا للباحث عما قبل في معنى من المعاني.. اما حماسة ابي تمام فمقطعاتها اقرب الى التمام وتصوير واضح شعرنا القديم، لأن هم المؤلف في الموضوع العام لافي المعنى الجزئي (33). ثم تبع هذين الشاعرين في جمع «الحماسات» الخالديان وابن الشجري، وغيرهما. وقد فاقت حماسة ابي تمام، في الشهرة والقيمة، جميع الحماسات، وقد اجمع الدارسون، قديمهم وحديثهم، على



تفضيلها على بقية المختارات في هذا المجال. فهذا الزمخشري يبين لنا قيمة هذه الحماسة وقيمة جامعها فيصفه بالقول: «وهو وان كان مُحَدَّثًا لا يستشهد بشعره في اللغة، فهو من علماء العربية فاجعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه، ألا ترى الى قول العلماء، الدليل عليه بيت الحماسة فيقنعون بذلك لو ثوبهم بروايته واتقانه» (34). ومنها يحصل المتعصبون للقديم على ضالتهم، فهي خير نموذج لهذا الشعر، وهي تمثل بحق عمود الشعر الذي كانوا ينشدون، ويحاسبون الشعر قياسا الى هذه الطريقة في النظم، ومن حاد عنها، حاد عن جادة الصواب.

## اسباب فحشاء الشروح:

### 1 - السبب الديني:

ذكرنا من قبل ان جهود الدارسين اللغويين تمثلت في رواية ذلك التراث الشعري الضخم، وجمعه، وتدوينه، وذلك لاسباب منها دراسة لغة هذا الشعر، ليفاد منها في فهم معاني القرآن الكريم واعجازه. وبعد جمع هذا الفيض من الاشعار، جدت في شؤنهم ظروف جديدة، ابعدهم عن فهم هذا الشعر، فدعت الضرورة الى محاولات لفهم رموزه، لأنه من دون معرفة اسراره يصعب التوصل الى تأويل القرآن الكريم وتفسير الحديث الشريف، و«... يبدو ان الدراسة الادبية كانت وسيلة لغاية - كما مر هذا - وانها بدأت - مع الزمن - تفصيلية، فصرنا نسمع شيئا عن حياة الشاعر وشعره وطبقته وميزاتها، ولقد ظلت هذه الفكرة حية، وظللنا نسمع الادب يخدم تفسير القرآن حتى زمن متأخر... (35). لقد كان الدافع الديني قويا في اغلب الدراسات التي كانت في هذه القرون الاولى من ظهور الرسالة المحمدية، فقد اضيفت الى الشعر وظيفة جديدة وهي خدمة التفسير القرآني، وتفسير الحديث، فاصبح دور الرواية العلمية يقوم على «الحفظ والنقل والانشاد، كالرواية المجردة في دورها الاول، واضيف اليها الضبط، والاتقان والتحقيق والتمحيص والشرح والتفسير وشيء من الانشاد.. (36) وهذا حتى يكون العمل متكاملا، وبذلك تتم خدمة الدارسين الديني والادبي.. وهما احد الدوافع التي دعت الى وجود شروح شعرية.

### 2 - مجالس العلم وحلقات الدرس:

ومن بين الاسباب التي كان لها دور في وجود هذه التفاسير، المجالس العلمية، وما كان لها من دور في مذاكرة الشعر، ودراسته وتعليمه. و«نعني بها تلك المجالس والحلقات التي كانت تعقد في المساجد او منازل الشيوخ.. وتكون وسيلة الدرس مزدوجة تقوم على امرين: على قراءة ديوان الشاعر او



ديوان القبيلة والتلاميذ يتابعون القراءة في نسخ بين ايديهم او يستمعون لمن يقرأ، وعلى ما يلقى الشيخ من تصحيح لبعض الاخطاء، او ذكر لوجوه الروايات، او تفسير لغريب الالفاظ، او شرح للمعنى العام وذكر جوه التاريخي وحوادثه واخباره... (37) وهذا العمل يدعو الى كثير من الشرح والتفسير بهدف الافهام والتقرب الى هذا الشعر، فقد يقوم هذا العالم بشرح كلمة، او مجموعة كلمات، وقد يشرح البيت بأكمله، وقد يؤدي به الامر الى تقييمه، او تحليل ما يراه قد خرج فيه الشاعر عن طريقة العرب، وكان خروجه هذا ليس خطأ. ويبدو ان اصحاب هذه المجالس طبقة «لم تكن موجودة قبل مطلع القرن الثاني الهجري.. وربما كان اول شيوخها الذين مهدوا الطريق لمن تبعهم فكانوا اهم الرواد السابقين: ابو عمرو بن العلاء المتوفى سنة 154هـ، وحمام الراوية، المتوفى سنة 156هـ...» (38).

ونحن نسلم بما لهؤلاء من اباد بيض، على الشعر العربي، فقد عدوا الشعر مادة علمية يجب دراستها ومعرفة اسرارها، ثم الحفاظ عليها، فهي ديوان العرب. ولم يكتف هؤلاء العلماء بدراسة الشعر في الحلقات والمجالس بمعزل عن الشاعر، بل كثيرا ما كانوا يعودون الى هذا الفنان يسألونه عن معنى اعيانهم، او كلمة مبهمه، او تركيب لم يتعرضوا اليه سابقا. فكان لهذه المجالس دور مهم في نشأة الشروح، اذ كانت هذه «المجالس الادبية والعلمية وكتب التفسير والتاريخ والانساب، تعرض لكثير من الشعر القديم، مستخدمة اياه في بسط موضوع او تأييد حدث، او تفسير معنى، وكانت في عرضها ذلك تضطر الى شرح بعض المفردات او العبارات التي ترد في الشعر» (38).

### 3 - ضخامة المحصول الشعري المجموع:

يبدو ان السبب الثالث الذي كان وراء ظهور شرح الشعر وتفسيره، ذلك الكم الهائل من الشعر، الذي كان نتاج الجمع والتدوين، وما ولده من ملابس جعلت الجيل الثاني من الرواة يضيفون اليه من الشرح والتفسير ما تقتضيه الحال عندهم، خاصة وقد بعد عهدهم بهذا الشعر. فلقد جمع دواوين الشعر الجاهلي «بعض علماء الطبقة الاولى من الرواة ودونوها، ثم اخذها عنهم تلاميذهم من علماء الطبقة الثانية ودونوها رواية عنهم، و اضافوا اليها بعض ما سمعوه من هؤلاء الشيوخ من تفسير لغريبها، او شرح لابيائتها، او ذكر مفصل لما تعرض له من حوادث واشارات تاريخية. ثم جاء رجال الطبقة الثالثة من العلماء والرواة فأخذوا هذه الدواوين التي جمعها رجال الطبقة الاولى، عن علماء الطبقة الثانية، و اضافوا اليها ايضا ما سمعوه من هؤلاء العلماء، من شرح وتفسير وبيان تاريخي «وقد بقيت بقية من هذه

الدواوين حتى وصلت الينا، وفي صدر بعضها سند يبدأ بعالم راوية في القرن الرابع او اواخر القرن الثالث وينتهي بعالم من رجال الطبقة الاولى... (39). وهذا ما يؤكد لنا ان الشرح وَلِدَ مع الشعر، ومنذ ان وجد الشعر، وجد الشرح، وحين حمله الرواة، وجدوا فيه ما هو سهل للفهم، وما هو مستغلق على الفهم، فقام كل واحد منهم بمجهود فردي لازالة اللثام عن الغامض منه، بشرح الالفاظ وتوضيح المعاني، او باستحضار الطرف الزماني والمكاني لهذا الشعر. فنحن لانستطيع، على سبيل المثال، معرفة عالم غنرة الشعري، دون معرفة بحياة هذا الشاعر، ونكران ابيه له، والجهد الذي بذله في سبيل نيل حريته وتأكيده ذاته وشخصيته، ومتى عرفنا هذا تسنى لنا ان نفك كثيرا من المعاني التي قد لانفهمها في غياب تلك المعلومات الضرورية السابقة.

#### 4 - تكلم الاعاجم العربية:

ولعل رابع الاسباب في نشأة الشروح هو ما جد في المجتمع العربي الاسلامي في ذلك الوقت، فقد «جذت في شؤون المسلمين احداث غيرت من الحياة الادبية واللغوية تغييرا كبيرا في اذهان الناس. فقد وجد قوم يتكلمون العربية تعلموا لا سليقة، وينقدون العربية صناعة ودراسة، لا جبلة وطبعاً. وكلما بعد العهد بالجاهلية خفت السليقة، واصبحت ملكة الادب وملكة النقد تكتسبان اكتساباً...» (40).

فدخل اجناس جديدة الاسلام من فارس وروم، وتكلمهم اللغة العربية، لغة الدين الجديد، كان كليلها بوجود شروح. ذلك ان معرفة هؤلاء باللغة الجديدة، لم تكن في مستوى اصحابها الاصليين.. وعندما قرأوا الشعر وجدوه غامضاً، فكان لابد لهم من شروح لهذا الشعر. ذلك ان كثيراً من المفسرين كان استشهادهم بالشعر كثيراً، لتقريب المعاني الغامضة في القرآن من الفهم. ومن هنا جاءت ضرورة تفسير هذا الشعر.

#### 5 - اللغة الشاعرة نفسها:

السبب الخامس الذي كان وراء قيام الشروح الشعرية، هو لغة ذلك الشعر نفسها، ويتداخل هذا السبب مع السبب الرابع، لقد بَعُدَ العهد بهذه اللغة، فاصبح المجتمع الجديد يجد صعوبة في فهمها ومعرفة اسرارها نتيجة التداخل اللغوي الذي نشأ من تمازج العرب مع اجناس اخرى، كما ذكرنا سابقاً، وتولي بعض من هؤلاء المراكز العليا في السلطة. هذا التداخل اللغوي ادى الى ضعف عام في لغة



التخاطب اليومي، فاصبح للمجتمع لغتان، لغة المعاملات الرسمية، والكتابة والابداعية وهي السليمة، ولغة التخاطب اليومي، ذات الاخطاء والعيوب التي عرفت آنذاك. ثم لم تكن هناك بين الشاعر الجاهلي وجمهوره وساطة، لأن لغة التخاطب اليومي كانت في مستوى لغة الابداع، لكن مع مرور الزمن، وتباعد اللغتين، اصبح الجمهور الجديد يجد صعوبة في فهم لغة الابداع ومعرفة اسرارها. ولما كانت الحاجة ام الاختراع كما يقولون، فقد دعاهم الامر الى ايجاد شروح للغة هذا الشعر، توضح المعنى وتفي بالمطلوب، وتزكي المخزون اللغوي للدارس. ولما كانت «لغة القصائد قديمة ومبهمة استدعى ذلك وضع شروح لها، وهذه الشروح لغوية ونحوية في الغالب... (41) لقد كانت هذه الشروح في السابق لغوية ونحوية، ولم تكن تحتاج الى التقسيم، وكان هذا يعني بحاجات الدارس في ذلك الوقت - لكن مع تطور دراسة هذا المجموع من الشعر دعت الضرورة الى الرجوع الى معطيات اضافية»، وهنا تبدو اهمية كتب مثل كتاب «الغاني»، وبدرجة اقل طبقات ابن سلام او ابن قتيبة. واذا كانت الدواوين تشكل بكميات النصوص التي تضمنتها اساسا للدراسات عن الشعر الجاهلي، فان استعمالها يجب ان يكون مقرونا بكتب اخرى هي شروح تاريخية واخبارية لها (42)، ومن هنا نقول ان لغة الشعر كانت سببا من الاسباب التي ادت الى وجود شروح شعرية، كانت في السابق لغوية ونحوية، ثم تطورت فشملت عدة مجالات، فذكرت مناسبات القصائد، وبدأت تنحو منحى التقويم الشعري، ومن ثم الحكم على الشاعر. واصبحت هذه الدواوين وشروحها عدة الباحث من بعد، لأنها المصدر الاصيل للبحث والدراسة، ولأنها «اقتصرت على الشعر نفسه واتخذته غاية لذاته، وافرغ جامعوها وصانعوها وشراحها جهدهم في التثبيت من صحة كل قصيدة بل كل بيت، والتحقق من نسبة كل ذلك الى شاعره، ودفع مالا تثبت لهم صحته او نسبته، والنص على ما يشكون فيه منه» (43).

## 6 - تطور القيم والمعايير:

السبب السادس، الذي ادى الى نشأة الشروح الشعرية، وهو تغيير القيم الحياتية وتجدها. ذلك ان المجتمع يمر بحالات هدم وبناء في الوقت نفسه، حالة هدم لقيم قديمة، لم تعد صالحة لمسيرة الواقع الجديد، وحالة بناء لقيم جديدة لمواكبة الواقع الجديد وتلبية متطلباته. ومن هنا تبرز الى الوجود مؤسسات، مؤسسة الحفاظ على القديم، ومؤسسة تهديم القيم الاولى وتفجير اخرى جديدة. وهذا ما يؤدي الى صراع بين المؤسستين، وهذا ما يعرف في تاريخنا الادبي بالصراع بين القديم والحديث، وهو صراع ازلي، مستمر باستمرار الحياة. لقد كان الصراع في السابق على المستوى الشعري، ثم انتقل الامر الى الدارسين، فصار



كل حد من الفريقين يزعم ان شعر من يناصر احسن وافضل من شعر غيره، فظهرت الخصومات بينهما. وكان لهذه المنازعات فضل كبير في خلق دراسات قيمة، سواء عن الشعر القديم ام عن الشعر المحدث. وهذه الدراسات كانت سببا في ظهور الشروح الشعرية، اذ كان على المتعصب للقديم ان يشرح للجمهور ما يعتد به، حتى يقربه اليه، وكان على المتعصب للمحدث، ان يشرح ويوضح المعنى الجديد للشعر، وما مميزاته، حتى يدنو من الجمهور. و«الواقع ان اعجاب القدماء انفسهم بالشعر ينبغي ان يكون باعشا على معاودة الفهم - لقد اعجبوا بشعر كثير عجزوا عن تفسيره. وجاء المحدثون فنقضوا اذواق القدماء، واستقبحوا كثيرا مما اعجب المتقدمين (44). ومن ثم نشأ الصراع بين الفريقين وتولدت عنه كتب في الشرح والتفسير والنقد.

## 7 - تذوق الشعر والاستمتاع به:

لعل المتعة الفنية سابع الاسباب التي ادت الى نشأة الشروح، اذ ان المهتمين بهذا الجانب وجدوا متعة فنية في الاهتمام بهذا المجال الخصب. وانسياقا وراء المتعة التي وجدوها في الدراسات الدينية لأن «الاساس الذي قامت عليه الدراسة الادبية والبلاغية هو دراسة القرآن في تعبيراته البليغة ومقارنتها بأساليب البلغاء... (45).

«ومن طبيعة الامور ان تنمو تلك النظرات وتتطور هذه الملاحظات الى دراسات من القرآن وغير القرآن، فلم تعد الغاية الدينية وحدها هي مبعث كل بحث ودراسة بل اصبحت المتعة الفنية في التعبيرات الانسانية ميدانا تخوض فيه بحوث هؤلاء الدارسين، واستتبع ذلك دراسة الالفاظ من حيث هي ومن حيث دلالتها على المعاني وما اشتملت عليه من افكار»... (46).

لقد وجد الشارح - فيما يبدو - متعة فنية في القيام بعمله، ولا ننسى غايته من وراء الشرح، والتي كانت في اغلب الاحيان محاولة منه للخوض في معاني الشعر، ثم تقرب هذه المعاني الى ذهن المستمع او القارئ، وهو في عمله هذا، كان يصدر احكاما تنبع من مفهومه الخاص للشعر، ويعني آخر، كان في اثناء شرحه، يقوم بدراسة هذا الشعر بناء على موقف سابق له منه. وكان مثل هذه الدراسة ينبع من رافدين:

1 - الذوق الفطري: وهو عنصر اساس من عناصر تقويم اي فن انساني، اذ «يجد السامع او

القارىء في بعض الاساليب من رنين الكلمات وجرسها والتثام حروفها وقوة معانيها وفخامتها ودعوة خيالها مالا يجده في بعضها الآخر، فيفضل الاولى على الثانية دون ان يبحث عن علة لذلك الحكم، (47).

2 - البصيرة النفاذة والعقل القادر على المفاضلة والموازنة والتحليل ووضع المقدمات الصحيحة ليتوصل بها الى نتائج يطمئن اليها العقل ويسلم بصحتها، وذلك ان الاذواق تختلف، والطباع تتفاوت، فكان لابد من وضع اسس علمية يحتكم اليها الجميع مسلمين بها لأنها قوانين العقل التي لا مفر من التسليم بها. وكان من ضرورة الامور ان يتلاقى المذهبان، فليس من السهل على اي دارس ان يغفل جانب الذوق والفطرة او جانب العقل والتفكير، (48).

لقد انبثقت اذن الدراسة الادبية من هذين الراقيدين، رافد الذوق الفطري، ورافد البصيرة النفاذة. والشرح، كما نعلم، جزء لا يتجزأ من الدراسة الادبية، بل هو احد عناصرها الاساسية، او لنقل انه بدأ منذ قول الشعر، والتساؤل حوله، وحول قصد الشاعر من قوله، ومرتبة هذا الشاعر في طبقة.

## خاتمة

يبدو ان هذه اغلب الاسباب والدوافع التي ادت الى ظهور الشروح الشعرية لتلك المجموعات، من دواوين ومختارات واشعار القبائل. وقد نهض بهذا العمل الجليل، علماء كبار، كان لهم الفضل الكبير في الدراسات الادبية واللغوية، ولم يكن يشملهم التخصص، بل كان همهم الوحيد هو العلم، وقد قادتهم هذه الشمولية في الدراسة الى شمولية في مؤلفاتهم، فكتاب في علم اللغة قد نجد فيه ما يتعلق باعجاز القرآن، والنقد والبلاغة واساليب الكلام. وهكذا كانت شروحهم الشعرية، اذ كانت تحوي جملة من الدراسات، على الرغم من انها بدأت لغوية نحوية بحتة، الا انها شملت ميادين اخرى، كما سبقت الاشارة الى ذلك، ولم يكتف هؤلاء الدارسون بشرح الفاظ القصيدة، بل تعدوا ذلك الى تقويم الشعر الذي هم بصدد شرحه وتحليله، وخاصة في فترات متلاحقة. « وهذا التحلي الدقيق للصياغة والاعاريض والشعور والمعاني، وملاءمتها للحياة الاجتماعية، وافصاحها عن حاجات العصر، كل اولئك كان الاصول التي قامت عليها الخصومات في التفاضل بين الشعراء » (49)، وهذا ما يدفعنا الى الاعتقاد ان النقد العربي القديم كان في بدايته ذاتيا، يختلف باختلاف الاذواق والامزجة، ودرجة التأثير، « فالناقد فيه ينهى عن

مزاجه وذوقه وثقافته، ومبلغ تأثره، ونوع هذا التأثير، ولكل ناقد شاعر يؤيده...» (50).

بقي ان نشير الى ان هذه الاسباب متداخلة فيما بينها متشابكة في تأثيرها لكنها علمت جميعا على قيام حركة الشرح الشعري في التراث العربي.

### أحالات

- 1 - الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر الحليوان، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مصر، 1: 74
- 2 - ينظر الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف مصر، 87، وينظر الطرابلسي، امجد 1976، نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والادب، ط: 6 دار الفتح، دمشق، 927
- 3 - الاسد، ناصر الدين 1969، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط: 4، دار المعارف، مصر، 222
- 4 - مصادر الشعر الجاهلي، 267 - 268
- 5 - المرجع نفسه، 204
- 6 - الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، 22
- 7 - مصادر الشعر الجاهلي، 196 - 197
- 8 - نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، 93 - 94
- 9 - الرافعي، مصطفى صادق 1940، تاريخ أداب العرب، ط: 82، مطبعة الاستقامة، تحقيق محمد سعيد العريان، 1: 296
- 10 - يذكر صاحب الفهرست: 68 ان «ابن ابي عمرو قال: لما جمع ابي اشعار العرب كانت نيفا وثمانين قبيلة فكان كلما عمل منها قبيلة واخرجها الى الناس كتب مصحفا وجعله في مسجد الكوفة حتى كتب نيفا وثمانين مصحفا بخطه...»
- 11 - حمروني الطاهر، 1985، منهج ابي علي المرزوقي في شرح الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر، 44
- 12 - المرزوقي، ابو علي 1951، شرح حماسة ابي تمام - نشر: احمد امين وعبد السلام هارون - القاهرة.
- 13 - نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، 118
- 14 - تاريخ أداب العرب، 1: 290
- 15 - د. ر. بلاشير 1952 تاريخ الادب العربي، ط: 2، ترجمة الدكتور ابراهيم كيلاني، دار الفكر، 1984، 118
- 16 - مصادر الشعر الجاهلي 144 وما بعدها
- 17 - المصدر نفسه 150 - 151



- 18 - مصادر الشعر الجاهلي 190
- 19 - المصدر نفسه 191
- 20 - المصدر نفسه 192
- 21 - الانباري، ابو محمد القاسم، ديوان المفضليات، عني بطبعه كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الابهاء اليسوعيين، بيروت - 192
- 22 - ابن خلكان 1978 - وفيات الاعيان وانباء الزمان، تحقيق الدكتور احسان عباس - دار صادر، بيروت - 3: 170
- 23 - القرشي ابو زيد 1926 - جمهرة اشعار العرب، المطبعة الرحمانية بمصر، 1
- 24 - نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب - 112
- 25 - المرجع نفسه، 100 - 101
- 26 - ينظر بلاشير - تاريخ الادب العربي -: 179 - 180
- 27 - 28 - السكري ابو سعيد، شرح اشعار الهذلين، (مقدمة المحقق)، تحقيق: عبد الستار احمد فراج، مكتبة دار العروبة، القاهرة، مراجعة: محمود محمد شاكر ومن خلال مراجعة هامش هاتين الصفحتين 10 و 11 وجدت ان كل هؤلاء عاشوا في القرن الثالث الهجري.
- 29 - نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، 110
- 30 - انظر البحتري - ابو عبادة 1929، الحماسة ط: 1 ضبط وعلق على حواشيه كمال مصطفى المطبعة الرحمانية
- 31 - نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، 120
- 32 - المرجع نفسه: 122 - 123
- 33 - البغدادى، عبد القادر، خزانة الادب، دار صادر بيروت، 1: 4
- 34 - سلامة، ابراهيم 1952 بلاغة ارسطو بين العرب واليونان، ط: 2 مكتبة الانجلو المصرية، 9
- 35 - مصادر الشعر الجاهلي، 190
- 36 - المرجع نفسه، 251 - 252
- 37 - نفسه 252
- 38 - قباوة فخر الدين 1974، منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات، المكتبة العربية، حلب 41
- 39 - مصادر الشعر الجاهلي، 283
- 40 - ابراهيم طه، 1972، تاريخ النقد الادبي عند العرب، دار الحكمة - دمشق، 51
- 41 - 42 - بلاشير، تاريخ الادب العربي، 283
- 43 - مصادر الشعر الجاهلي، 214
- 44 - ناصف مصطفى 1965، نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم 141
- 45 - 46 - مصطفى محمد عبد المطلب 1983 اتجاهات النقد خلال القرن السادس والسابع، ط: 1، دار الاندلس - بيروت، 5

47 - 48 - المرجع نفسه، 5، 6  
49 - 50 - تاريخ النقد الادبي عند العرب، 60

## المصادر والمراجع

- 1 - ابراهيم طه، 1972، «تاريخ النقد الادبي عند العرب»، دار الحكمة، دمشق سورية.
- 2 - الاسد ناصر الدين، 1969، «مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية»، الطبعة (الرابعة)، دار المعارف، مصر
- 3 - الانباري ابو محمد القاسم، 1920، «ديوان المفضليات» عنى بطبعه كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت - لبنان
- 4 - البحتري ابو عبادة، 1929، «الحماسة» الطبعة (اولى) تعليق كمال مصطفى، المطبعة الرحمانية.
- 5 - البغدادي عبد القادر، «خزانة الادب» - دار صادر بيروت
- 6 - بلاشير 1952، «تاريخ الادب العربي» الطبعة (ثانية) ترجمة ابراهيم كيلاني - دار الفكر دمشق - سورية
- 7 - الجاحظ ابو عثمان عمرو بن بحر، «الحيوان» - ط: 1 مكتبة مصطفى الحلبي
- 8 - الجمحي ابن سلام، «طبقات فحول الشعراء»، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف - مصر
- 9 - حمروني الطاهر، 1985، «منهج ابي علي المرزوقي في شرح الشعر» - المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر
- 10 - ابن خلكان، 1978 - «وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان» تحقيق احسان عباس - دار صادر - بيروت، لبنان
- 11 - الراغمي مصطفى صادق، 1940، «تاريخ آداب العرب»، الطبعة (ثانية) مطبعة الاستقامة مصر
- 12 - السكري ابو سعيد، «شرح اشعار الهذليين»، تحقيق عبد الستار احمد فراج، مكتبة دار العروبة القاهرة - مصر
- 13 - سلامة ابراهيم، 1952، «بلاغة ارسطو بين العرب واليونان» الطبعة (ثانية) مكتبة الانجلو مصرية
- 14 - الطرابلسي امجد، 1952، «نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والادب» الطبعة (سادسة) - دار الفتح - دمشق، سورية
- 15 - قباوة فخر الدين، 1974، «منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات» - المكتبة العربية، حلب، سورية
- 16 - القرشي ابو زيد، 1926، «جمهرة اشعار العرب» المطبعة الرحمانية - مصر

## زمن الفعل في القصة العربية دراسة دلالية في قصة «حديقة الله، لزهور ونيسي»

بقلم د / بكري عبد الكريم

ما زالت الرواية والقصة القصيرة تنتظر من يُعنى بهذا الكم من المفردات والجمل والحروف والتراكيب التي تقوم عليها هندستها المعمارية وما زال بحث هذا اللون الادبي يطفو على سطح الخطاب دون الغوص في أعماق الجملة لتَنظُر كيف تعمل اللغة عملها في التركيب والاداء التبليغ. وإذا سلمنا بما للمناهج الاخرى من أهمية في الدراسات الادبية، وإذا كان الخطُ واصلاً بين اللغة وأسلوب القصر، فالتناكُف قد اقترنا من الاعتراف بفضل البحث في لغة الادب وأساليبه باعتبار أن اللغة هي عصب العمل الفني الذي تعتمد عليه في نسج الاحداث وبنائها. ولن تستطيع هذه الدراسة البالغة التركيز أن تنهض بدراسة كل المكونات اللغوية للقصة من أسماء ومصادر وأدوات ربط، وصور مجازية وإشارات... الخ.

لذلك سنكتفي بدراسة وضع الفعل في قصة لكاتبة جزائرية هي «زهور ونيسي»  
ولسان نعني بدراسة وضع الفعل سوى وقوف عند دلالاته الزمنية لمعرفة وظيفته في تلوين أحداث القصة بأبعاد زمنية مختلفة من جهة، وموقعه في سياق أسلوب القصة من جهة أخرى.  
لقد بدأت اللسانيات تتجه صوب دراسة هذه اللغة الروائية التي يوفرها الخطاب الادبي وهذا بفضل القراءات السيمولوجية والايحائية لمفردات النص التي تصنع الخطاب، وسنرى أن دلالات الفعل الزمنية في القصة تتجاوز بكثير ما رسمه لها النحاة من مراحل وأبعاد وسنجد أنها تختلف اختلافاً بيناً عن الدلالات الزمنية للافعال المشابهة لها في غير القصة.  
ولسنا نعتقد أن هذه الزاوية التي ننظر من خلالها الى زمن الفعل في القصة هي المنفذ الوحيد الجدير بالافضاء الى معرفة الخطاب في القصة وكل ما نرجوه من هذه المحاولة هو أن تتسم بعمق الاضافة ووجاهة التناول.  
ولسنا نضيف شيئاً ذا بال إذا قلنا أن القصة حدث أو أحداث، وأن هذه الاحداث تجري وتسرى في أربعة زمنية مختلفة الاحجام والاعماق، ولسنا نبدع كذلك حديثاً إذا قلنا أن دراسة علاقة الحدث بالزمن



هي دراسة للعلاقة الجدلية بين الانسان والحياة، ومن هنا تأتي أهمية دراسة البعد الزمني في الاسلوب القصصي، إذ ليس هناك ما هو أجدى من الزمن في تحليل شخصيات القصة عند تعرضها لايقاعاته وتقلباته.

وفي قصة «حديقة الله» نلتقي ببطل القصة وقد تقدم به قطار الحياة وكاد يلفظه في إحدى المحطات فيها، ولكن عبد الباقي «وهواسم بطلنا» لا يستسلم للاقدار بسهولة، انه يعاند ويصارع ويتمسك بحقه في الحياة والبقاء وعلى الرغم من الاسقام والأفات التي اجتمعت في جسمه فإنه يبدو أكثر اصراراً على الحياة لانه يعيش قضاء أوسع وأكبر من عالمنا، عالم لاتسعه المدركات الحسية إنه يُطل من نافذة قلبه على فضاءات زمنية متعددة، ويحاول أن يطير بجناحي روحه الى عالم الخلد دونما شعور بفناء الجسد ودون أن يُمكن الموت الرهيب من تكدير صفو رحلته الروحانية.

لقد انسحب من دورة الحياة العادية وأصبح ملك نفسه بل أصبح يمتلك الحياة ويتحكم فيها، تقول الكاتبة وهي تحدثك عن بطل القصة: (لقد ملك الحياة نفسها بعد أن صارعها كثيراً وصارعه عدة مرات واعتقد أنه سينتهى فوق طاولة العلميات الكثيرة... وفي كل مرة رغم استعداده للقاء العالم الآخر كان يخرج من جديد الى عالم الاحياء بايمان أقوى بالله، واستهانة أكثر بالحياة وظروف الحياة ومصير الانسان بينهما... هل لابد للانسان أن يمرض طويلاً حتى يعرف كل هذه الحقائق؟ كانت هذه التساؤلات تتمكن من نفسه وهو على الفراش في أي مستشفى وقد حجّ الى الكثير منها في الداخل والخارج، كانت سعادته تفوق الرصف عندما تُضع الصدفة سريره أمام نافذة من النوافذ... كان ساعتها يعتقد أنه ضيف على الله في قبته الزرقاء» لقد سمي عبد الباقي ليبقى ويعيش في ملكوت الله الباقي إن الانسان لا يستطيع أن يقهر الزمن الا بفضل هذا الايمان القلبي الذي يتجاوز كل أبعاد الحياة فيسخر من الموت والحياة ليصل بعالم آخر لا ينتهى ولا يزول، وهكذا استطاع بطل القصة أن يحقق هذا العبور العظيم الى عالم الخلد وإلى هذه الحديقة، حديقة الله التي يُطل عليها من نافذة قلبه انه يملك هذا المارد ذهنه الذي ينتقل بقلبه ونفسه متطاولاً على الزمان والمكان، إنه فنان، ولنقل إنه يطمح الى أن يكون فناناً يقهر ويصارع الزمان من أجل البقاء والانتصار على الفناء والعدمية، وهل هناك عيش أبقي من الحياة في أعماق الناس وفي مختلف الاجيال وهل هناك أبدية أدوم من أن يتوارث الناس الاعجاب بشخصك بذوقك فيطربون لما تطرب ويتذوقون ماتهوى نفسك، لذلك نرى بطلنا تارة يحبس أنفاس هذا الفن فوق ورق أبيض كما تقول القاصة ليزيد في كمية ما يقرأ الناس من تجربة ومعاناة فيحمدون له شجاعته وإجابيته.

ونراه تارة أخرى يعبر عن قهره للزمن فيخلف ما يضمن له الامتداد في حق الدهر، فهو اب للآلة أطفال في عمر الامل يحملون أشياء كثيرة من نفسه وشخصه وميوله فهو الكائن الحي المائل فيهم ولها ينسلون.

واعتقد أننا بِعَرَضٍ لهذا التمهيد نكون قد وصلنا الى السؤال الهام الذي حاولت أن تهيب عليه هذه الدراسة وهو: كيف استطاعت أن تعبر الكاتبة عن هذه المعاني الزمنية الفلسفية المتداخلة؟ ماهي الادوات اللغوية التي استعالت بفعل التنظيم اللغوي الى محولات زمنية تفوس وتطفو مع توجيات الزمن وتقلباته؟ كيف جعلت من الافعال بدالاتها على الازمنة المختلفة عنصرا لغويا طاغيا في توجيه الاحداث؟ ولنقل بادىء ذي بدء أن الكاتبة استطاعت أن تستوعب احداث قصتها وتتحكم فيها عن طريق الادراك المتمثل للتعبير عن مواقف الشخصية. والادراك المتمثل طريقة يصح فيها بطل القصة مدركا للعالم الخارجي كما يحدث في الوعي دون أن يتدخل المؤلف في ذلك، لذلك نجد أن من العلامات اللغوية لاسلوب الكلام في هذه الطريقة هو اطراد ضمير الغائب في التراكيب اللغوية، ولكي يكون القاص والقارىء معاً في وسط العملية الادراكية نجد أن الاماد الزمنية للصيغ الفعلية أكثر استطالة ومرونة لاحتواء الابقاع الزمني ومجاراة الرحالات التي يقوم بها البطل في أعماق نفسه وفي الافاق المحيطة به. وهكذا نجد أن صيغة بفعل تفوس في الماضي لتحركه وتجده، وأن صيغة (فَعَلَ) تطفو على سطح الحاضر لتجعل الاحداث ماثلة أمام القاري.

واذا كان من السهولة بمكان أن نعرف زمن القص (وهو الزمن المطلوب لقراءة القصة اذ يمكن قياسه أو معرفة حجمه بسهولة فهو ينطلق بانتظام من الماضي الى الحاضر الى المستقبل). فإن الصعوبة تكمن في معرفة الزمن الداخلي للقصة، لان الزمن تحركه غالبا في هذه الحال الصيغ الفعلية، ولكن هذه الصيغ لاتعبر عن الزمن بصورة دقيقة، وانما هي تحيلك على أزمنة عامة، فأنت لاتعرف من صيغة الماضي فَعَلَ إلا دلالتها على الماضي المطلق، وقد يبعدها السياق عن هذه الدلالة فتدل على حقول زمنية أخرى. وصيغة الفعل المضارع (يَفْعَلُ) لاتدل على الحاضر أو المستقبل دون تحديد.

أما أن يعبر الفعل عن المراحل الزمنية المختلفة أو يعبر عن المدة الزمنية المستغرقة في الحدث (وهو أمر مطلوب في الزمن الداخلي للقصة) فإنه تغير لا يتم بفضل قرائن وملامحات يورثها الخطاب، والحقيقة أن سياق الاحداث الذي تدرج فيه الصيغ الفعلية هو المسؤول الاول عن تحديد الاماد الزمنية المختلفة في



القصة أو تركها قابلة للاستمرار والعمومية، إننا نحس بفضل السياق الذي أدرجت فيه الأفعال في النص الأثري أن الأفعال تتجدد وتقتد في الزمن لأنها مفتوحة على ابقاعاته وتياراته المتعاقبة فهي أفعال صلات ملازمة للشخص تتجدد معه على مر الأيام.

«أن له من الوقت للتأمل أكثر منهم... صحيح أنه لا يتحرك، ولكن هناك في نفسه ذلك المارد الذي لا يتوقف حتى في ساعات الليل المتأخرة حيث يتعب الذهن عندما يتعب الجسد، وابن لجسده هو ان يعبا او يتعب ومعظم ساعات النهار والليل يقضيها محتضنا مرضه على سرير، لو نطق لقال: ايها الناس فوقي تنام الحكمة ويرقد الفكر».

نحن نحس ان الوقت يسير ببطء شديد، وان الحركة تتوقف او كادت تتوقف حول الانسان (البطل) والمكان (السرير)، ولكن الزمن الداخلي لم يتوقف، بل اتسع مداه ليشمل فترات طويلة قضاها عبد الباقي.

ففي الأفعال المضارعة «لا يتحرك، لا يتوقف» حيث يتعب الذهن عندما يتعب الجسد «يقضيها محتضنا مرضه...»، «فوقي تنام الحكمة» و«يرقد الفكر» نلاحظ انها: أفعال كلها توحى بالتجدد والتكرار والاستمرار، لأنها أفعال مفتوحة على الأزمنة بمختلف ألوانها فهي بذلك تتمتع بطاقة زمنية كبيرة، فإذا كانت الأحداث لا تجري حول البطل فان الزمن يسري في داخل عبد الباقي في هذا العالم الروحاني الذي أوجدته القاصة عن طريق الإدراك المتمثل لشعور الشخصية الرئيسية في هذه القصة.

وقد ندرك القيمة الزمنية لتلك الصيغ في هذا المقام عندما نقارنها بصيغ فعلية في مقامات زمنية مخالفة، اذ نجد ان الأفعال التي تضمنها النص الموالي تفقد خاصية الاستمرار والتجدد التي رأيناها في الأفعال السابقة:

«وقبل ان يحرك رجله كان اطفال ثلاثة في عمر الامل وفي قوة الحياة، يحيطون بولدهم، يسندونه من كل جانب وكل واحد منهم يرقق بلحنه دون ان يدور بخله ان يوسموا خطاهم او يتجاوزوا والدهم» فمعظم الأفعال الواردة في هذا النص لا تطول مدتها الزمنية لأن هناك أفعالا أخرى تنهيهها وتقطعها لتتسلم منها الحدث... فالمسافة الزمنية الواقعة بين الفعل قبل «يحرك» وبين «كان اطفال.. يحيطون بوالدهم مدة لا تتجاوز اللحظات» ولئن جننا ندرس الصيغ الفعلية الواردة في القصة وكيفية توزيعها في المحارطة الزمنية فانا نكتشف شبكة تتداخل فيها الأحداث، وتقتد طولا وعرضا، ولقد ارتأينا ان نراقب



الصيغ الفعلية الواردة في القصة لنعرف كيف تولد الاحداث وكيف تختفي وكيف نقيس بعدها الزمني ماضيا ومستقبلا عن حاضرنأ.

ومن بين تلك الصيغ صيغة (فعل) فهذه الصيغة هي الاداة التي نحملنا بها القاصة الى الماضي المطلق الذي ليست له محطة في المسار الزمني اي انها افعال يمكننا ان نضعها في اي موقع زمني خاص نختاره، فالافعال الماضية، في «كم تحملت هذه الانسانية» وفي «وقد حج الى الكثير منها في الداخل والخارج» وفي «فالمصعد موجود ولكن حاله اشبهت حالي»، وهي «تحملت» و«حج»، و«اشبهت» افعال مطلقة الماضي اي انها تدل على زمن ماضي عام.

على انه يجب الا ننسى ان هناك افعالا اخرى مماثلة لها في الصيغة ولكن السياق اكسبها بعدا معيناً في مسار القصة او اعطتها قرينةً معنيةً دلالةً زمنية محددة فالفعل «اكلت» وهو ماض مثل الافعال الماضية الاخرى ولكن السياق والقارئ تجعله يدل على مرحلة زمنية محددة هي الماضي السحيق الذي يمتد الى عهد آدم وحواء فقد جاء الفعل «اكلت» في السياق التالي: و«ابتسم وهو يتسائل: اطفالنا نتيجة مصاهرة بين الملائكة والشياطين مصاهرة جد ضاربة في جذور الزمن يحلو للبعض ان يحددها بحواء وآدم، حيث تمثل امنا حواء جدة لكل شياطين الارض بعد ان اكلت التفاحة».

اذا كانت صيغ الفعل الماضي لاتخضع لترتيب منطقي في مسار القصة فان هناك قرائن اخرى تحدد موقعها الزمني في ذلك احداث القصة اذ كلما وجدت هذه كلمات تفاوتت القيم الزمنية للصيغة الواحدة، فالفعل الماضي الواقع في مراحل الطفولة أدخل في الماضي من الفعل الماضي الذي وقع في مرحلة الشباب، وهكذا يمكن ترتيب الاحداث الزمنية قريبا وبعدا حسب القرائن الزمنية التي يوفرها النص عندما تتجرد الصيغ الفعلية من هذه الدلالة وهكذا نجد ان الفعل «قد انفردت» في قول القاصة «وقد انفردت واحدة منهم بمهمة..» اقول نجد هذا الفعل ابعد في المضي من الفعل «ابتلعت»، فالفعل الاول جاء في سياق استرجاع ذكريات الطفولة في اوليات حياة بطلنا حيث كان داخل الحقول الخضراء والسناهل الذهبية صعبة اجمل الحيوانات وحيث كان مع العجائز وقد انفردت واحدة منهم بمهمة.. اما الفعل «ابتلع» فقد جاء واصفا لحياة البطل في مرحلة الكهولة حيث كان شاردا خائفا من كل شيء وحيث ابتلعت حركه المرور، فالفعلان يتفقان لفظا وصيغة ولكنهما يختلفان موقعا وزمنا، اذ نجد ان احدهما يعيد في مسار القصة، والثاني قريب من الحاضر المرير الذي يعيشه البطل.

اما الصيغة التي اطردت في القصة فهي صيغة «يَفْعَلُ» وتأتي اهمية هذه الصيغة من حيث انها تستوعب كل الازمنة بسهولة كبيرة وفي اطراد لافت للانتباه، فهي دالة على الماضي سواء كانت هذه الدلالة اتية من القرائن التي تسبقها ام كانت مستوحاة من السياق الذي تصنعه احداث القصة، وهي تدل على الحاضر في مواطن كثيرة وتدل على المستقبل في مواطن اخرى.. وهي تدل على الزمن العام الذي يكون قابلا لأن يقع في اي وقت.

وبما ان الزمن يصبح في القصة زمنا انسانيا ساكنا وخبثا في كيان ابطالنا خاضعا لوجدان الانسان واحلامه، فان صيغة (يفعل) تغدو افضل وعاء ليشكل ويساير هذا الزمن الانساني الخاص الذي لا يعترف بحدود الزمن، ومن هذه الافعال التي لا تحدد بمرحلة زمنية ما جاء في هذا النص الذي يقول فيه بطل القصة «اطفالننا نتيجة مصاهرة بين الملائكة والشياطين.. يحلو للبعض ان يحددها بحواء وأدم حيث تصير امنا حواء جدة لكل شياطين الارض بعد ان اكلت التفاحة...» او قول القاصة «كل واحد منهم يتميز بسماته وطباعه غير ان ما جمع بينهم كان اقوى.. خلل في جهاز الحياة.. فجمعتهم مقاعد هذه الحياة وامل يراود النفس في التعبير الى الاحسن»، فالافعال الواردة في هذين النصين (يحلو للبعض.. تمثل امنا حواء.. كل واحد منهم يتميز بسماته...) لا تنحصر دلالتها في الزمن الماضي او الزمن الحاضر والمستقبل، وانما هي افعال نستطيع بما تمتاز به من مرونة ان تسع كل هذه الازمنة مجتمعة، على ان هذه الصيغة لا تقتصر على اداء هذا المعنى الزمني، فلقد وجدت القاصة فيها اداتها الطبيعية في اعطاء الزمن الماضي صورة الحاضر او لنقل انها استطاعت استحضار الماضي ومعايشته بفضل هذه الصيغة التي تجعلك تقف امام احداث الماضي وكأنها تعيش من حولك، ولنتأمل هذا المشهد الذي نحيلنا عليه القصة من طفولة البطل حيث نشاهد العجائز وقد انفردت كل واحدة منهن بمهمة هذه تغزل برنوسا، والاخرى تنسج فراشا والثالثة تحضر خبزا في لون الذهب، او تفتل كسكسا، لنرى كيف استطاعت الصيغ: «تغزل، تنسج، تخبز، تفتل» ان تجعل هذه اللحظات الابدية محبا وتنبعث من جديد في وجدان البطل، فاذا هي شريط يعرض امام القارىء بكل صوره ومشاهده، ومن التراكيب الفعلية التي تواترت في هذه القصة وجعلت الاحداث فيها تصطبغ بالوان زمنية مختلف، تركيب «كان يفعل»، وتأتي خصوصية هذه الافعال من حيث انها تفتقر الى الحدث وتتميز بطاقة زمنية مميزة، ومن التبعات الزمنية لهذه الافعال انها بالاضافة الى دلالتها الذاتية على الماضي تأتي اداة سحرية لتحويل الاحداث من مسارها الزمني الحاضر الى ازمة سابعة في الفضاءات الزمنية الماضية، تقول القاصة وهي تحبب ذكريات بطلها في رحلته مع عذاب المرض: «كانت هذه التساؤلات تتمكن من نفسه كثيرا وهو على الفراش - اي فراش في اي مستشفى...



كانت سعادته تفوق الوصف عندما تضع سريره امام نافذة من النوافذ، حيث لمجد ان صيغة الفعل المضارع في (كانت تتمكن، كانت تفوق) تفقد دلالتها على الحاضر وتستحيل الى شرط متحرك يعرض اشياء الماضي بمختلف صوره.

فمن شأن صيغة (يفعل) الدلالة على الحركة والتجدد ومن شأن «كان» ان تشعرنا بأن هذه الحركة تجري في الزمن الماضي لذلك لمجد ان صيغة (يفعل) مع (كان) تختلف عن صيغة (فعل) مع الاداة نفسها، فاذا رأينا ان هذه تدل على استمرار الحدث في الماضي فان صيغة فعل «مع كان» تدل على انقطاع الحدث وانتهائه في مرحلة معينة من الزمن ولذلك فاننا عندما نقرأ الفقرة الاولى من القصة لمجد ان الفعل «كتب» الذي جاء بعد «كان» قد تحدد موقعه الزمني في مرحلة من مراحل الماضي، كانت اخر كلمة كتبها بعد ان شطب على امضائه في اخر القصة، والفرق واضح بين التركيبين حيث يدل التركيب الاول على استمرار الحدث في الماضي كانت «تفوق» بينما تدل الثانية على انقطاعه عن الكتابة وانتهائه منها.

وهناك افعال ماضية لها دلالة زمنية ذاتية متميزة ووردت في هذه القصة، من ذلك فعل «اصبح» لا يكفي بالدلالة على الماضي او على فترة الاصباح فقط، ولكنها تفيد بالاضافة الى كل ذلك، التحول من حالة معينة ابعث في الماضي الى حالة جديدة واقعة في حيز الماضي كذلك، وتأتي اهمية هذه الافعال وقيمتها الدلالية من حيث إنها تطوي مرحلة كبيرة من زمن القصة بكل ما فيها ومن فيها من اشياء واحياء، لتنتقل القارئ الى مرحلة جديدة تناقض المرحلة الاولى من حيث الظروف والملابسات التي تحيط بالشخصية.

واذا اردنا ان نحلل هذه الفعل في جانبه السيميولوجي من خلال سياق القصة ونقرأ (ظروفه اصبحت ملكا له) الواردة في ثنايا القصة، نفهم ان ظروف البطل لم تكن ملكا له في زمن ماض بعيد، بل هو كان ملكا لها تعبت به كما تشاء، فاذا به يصبح هو صانعها وقائدها، وكيف لا يستهين بهذه الحياة وهو يشعر - انه ضيف الله في قبته الزرقاء.

ومن الافعال المتميزة الواردة في القصة «مازال» وهو فعل يجده النحاة دالا على الزمن المستمر المحتد من الماضي الى المستقبل عبر الحاضر، وهو المعنى الزمني الذي اعطاه لهذه الفقرة من القصة.



«كم ابتلعت منذ الازل ابتها الارض مازلت جائعة نهمة خصوصا للبشر الجائع المحروم...» وكأنك تعشقين ارواح المحرومين و المعذبين في ارضهم الطيبة حيث يمكن القول ان الحدث هنا (ابتلاع الارض للبشر) اصبح مفتوحا على الزمن بكل ابعاده بفضل تركيب «مازال».

واذا حاولنا ان نقون برصد تقريبي للافعال الواردة في القصة نجد ان نحو ثمانين في المائة من هذه الافعال قد جاءت على صيغة (يفعل) التي يجعلها النحاة للحال والاستقبال، غير ان القاصة قد جعلت معظم هذه الافعال لاتدل على الحال وحده او الاستقبال، وانما دفعتها الى اعماق الماضي لتحبيي احداثه واشياءه وبهذا يمكن القول ان القاصة قد ازاله كثيرا من الجدران التي تفصل بين المراحل الزمنية للافعال بطلها يعيش زمنا فلسفيا ينتصر به على الفناء.



## في نظرية الجمال..



## مفهوم الجمالية عند أبي حامد الفزالي

بقلم د. عشراتي سليمان

وُجد الانسان في هذا الكون، فمارس وجوده تأملا وخلقا واستهلاكا، نزوعا مستديما نحو البقاء وتثبيت معالم لرحلته على هذه البسيطة، تجاوزا لاحساسه المدمر بأساوية العدم التي ما فتئت تخترم شغاف وعيه.. وانخرط الانسان في السعي، ونشد الطمأنينة في العمل، وناغى المكان فانشأ الفنون، واستشعر وطأة الصبرورة وروحان السنين فنزعت نفسه الى القداسة ونشدان المطلق.. فتأصلت فاعلية الفن لديه كمَشْغَلٍ انساني راسخ مرتبط ليس فقط بمواجيد المخلوق، وبحساسية الحياة والفطرة فيه بل لقد اوضحت تعبيرات الفن باصنافها الشكلية وتمظراتها التمثيلية سندا وجوديا، يقوم حقلا نفسيا وروحيا ثريا، ووسيطا بين الواقع الموضوعي ومسارح الميتافيزيقا، تتبلور عبر تجلياته، والمجازاته ايقاعية الوجود الانساني، وتكتسب الروانها... وظل الجمال باعتباره المجلى الاسمى للفكر محور الفلسفات، ومن خلال توثبات الخيال، جادل الانسان المثل، وسعى الى تجسيدها في التمثال والمشهد، والنقشة، والاسطورة، والايقون.... وكان الحرف/ الصوت من اهم فواعل التعبير الانساني.

فبواسطة الابدعية واللون، وابقاع الترانيم ظل الانسان، يصنع تراثاته ويخلد مبتكراته... واكبر الحكماء في كل عصر الفنون وتعشقوا الجمال لغائيته الانسانية الفعالة، وقد ربط افلاطون في جمهوريته مهمة التهذيب، وتخريج الانسان الكامل، المنسجم مع النظام والقانون بالموسيقى، ورأى ان الجمال في شتى مستوياته، هو ميزة الروح السامية التي تجمع بين الخير وبين حب الفنون (1) وطالما استبانَت الفلسفات العقلية مفهوم الحقيقة في كل ما هو جميل، ومفيد، واخلاقي....

وكان المعتزلة قبل الديكارتيين يجدون في الحسن معطى عقليا موضوعيا لا تقاري فيه المبادئ، ولا الشرائع (2).. وطفق الماديون يحيلون الظاهرة الجمالية على الواقع التحتي وما يعكس من استشراقات فكرية وثقافية فوقية، محورها ما كان يسمى بصراع الطبقات، واما المثاليون المعاصرون، وفي مقدمتهم هيغل فقد وصلوا المعطى الفني - الجمالي بالروح ويتموضعاتها في المادة، فالفن كما يقول هيغل: «ينمو كعالم محتواه وموضوعه يمثلان بالجمال، وليس المضمون الحقيقي للجميل الا الروح» (3).

وإذا كان الجمال في حضارتنا الإسلامية قد ارتبط وإلى حد كبير بالمنحى الروحي التجريدي الذي ركزته العقيدة في الوجدان الجمعي للامة، فإن مفهوم الجمال، قد انعكس اساسا، عند باحث علم مثل ابن خلدون في العمران، حيث اخذت الفنون في منظور هذا الموسوعي بعدا ترفيا كانت تلك العصور تسوغه، وتقره.

وبهنا في موقفنا هذا ان نستكشف رؤية ابي حامد الفزالي حجة الاسلام لاشكالية الجمال، وكيف توسعت لديه من خلال اشاراته المتعددة للظاهرة، لتتكسر في صورة احكام تحليلية شملت ابعاد ما يمكن ان نسميه «ادبية الجمال» La Littérature de l'Esthétique.

### الفزالي... والفكر الجمالي:

لقد اهتم دواعي التحصين على الفزالي، وحملته على ان يتدرج في تقرير الاحكام الشرعية المتعلقة بالجانب الجمالي في المجتمع الاسلامي من منطلق بيداغوجي تعليمي... فقد كان يرى ان اسباب الاختلال الاخلاقي والروحي قد اقترنت بمظاهر البذخ التي كان السلطان يتعاطاها هو ويطانته، ومن جاراتها، او اخذ باخلاقياتهم من مترفي الامة، ومتبذليها.. لكأن الفزالي، وهو يُخْرِجُ رأيه الشرعي في مسائل الفن، والجمال، والانشاد كان يعاني من ضرورتين: ان يصدع بحكم الشرع السمع حيال هذه المسائل، كما استنتجها من قيم الاسلام وان يُسَوِّرَ من جهة اخرى اخلاق الامة بما كان يتهددها.. ولما كانت الفنون، والاداب وغيرها مما يتعلق بالجمالية في مدلولها الواسع... فقد لمسنا جنوحا عقليا واضحا عند الفزالي، وهو يعالج مجال الجمالية..

فقد صدر عن روح، عقليتها راجحة، بآينَ بها كثيرا من تخريجاته العاطفية ازاء ظواهر اخرى فكرية واجتماعية عالجهها. ولا بدع في هذا فقد صرح الفزالي بأنه «لاغنى عن السماع، ولاغنى بالسماع عن العقل، فالداعي الى محض التقليد مع عزل العقل بالكلية جاهل، والمكتفي بمجرد العقل عن انوار القرآن والسنة مفرور» (4).

لقد جعل الفزالي من العقل، والنقل دعائمي الفكر الشرعي المتزن في استبانة طريقة، والاستهداء الى سبيله في الحياة.

### الفزالي... والادبية

كان الفزالي يرى ان الادبية التي يجدر بالمسلم ان يتعاطاها تذوقا، واستلهاما، هي ادبية جميل



على التاريخ، وعلى المأثور... ففي المجال القصصي كان يجد في ما أثر عن السلف الصالح، زادا يفي بحاجة المسلم، ويغنيه عن الابتداع، واستدراار الخيال، لقد كان يرى ان القصة الخليفة بالعرض او بالقراءة هي القصة الواقعية الحقيقية، التي يتناقلها الخلف عن السلف، وليست تلك المؤسسة على محض الكذب «ففي الصدق مندوحة عن الكذب» (5).... وموقف الغزالي من الابداع الادبي القصصي تبرره الظروف التاريخية التي عاصرها، فقد عاش في مرحلة انقطعت فيها او كادت اواصر الثقافة الاسلامية بالنبع، خاصة على المستوى الاجتماعي - الجمهوري، وطمت الحياة بالانزياحات العقيدية، والمسلكية، انسياقا وراء ذهنية انحطاطية، ما فتئت الامية تقصبيها عن اصول دينها، وثقافتها.. لقد وجد الغزالي في الجمالية الموضوعية التاريخية والواقعية ما يحقق شرط التحصين الروحي، والفكري، وسد باب (الكذب، والبدعة) امام المتلقين، رجوعا بالناس الى الحق الديني، والترائي استبقاء لعقيدتهم، وحضارتهم مما كان ينخرها.. لقد نظر الى الادبية بوصفها نظام تبليغ جمالي مؤثر، بمنظار تجريحي، يدرجها على نحو اخر ضمن فن الحديث، من حيث خضوع الرسالة والمرسل او القاص لمعيار الصدق والصحة والاخلاقية شرطا لتداوليتها، «فاذا كانت القصة من قصص الانبياء.. فيما يتعلق بامور دينهم، وكان القاص صادقا صحيح الرواية، فلست ارى به بأسا، فليحذر الكذب وحكايات احوال توميء الى هفوات، او مساهلات يقصر فهم العوام عن درك معانيها» (6) فالغاية التوجيهية، هي مبدأ الادبية التي يريد الغزالي ان تكون ملتزمة بقيم التراث السلفي، وبجماليته الروائية (النقلية) السكونية (او التثبيتية) لأنه يرى ان هذه السكونية الجمالية، المحافظة على قيم إلهامية موصولة بالسمو، في اجلى نماذجه (قصص الانبياء...) كفيلة بان تمنح الانسان والجماعات ذلك الثقل الثقافي، والاخلاقي المقوي لعوامل الثبات، والدوام الروحي فيهم، من هنا كان للغزالي، من ظاهرة الوضع والابداع القصصي، موقف حظري، مانع، لشعوره بواجب ربط وجدان الامة بالمصدر الثقافي، والديني، في مرحلة التحلل الخطيرة تلك، يقول:

«من الناس من يستجيد وضع الحكايات المرغبة في الطاعات ويزعم ان قصده فيها دعوة الخلق الى الحق، فهذه من نزغات الشيطان، فان في الصدق مندوحة من الكذب وفي ذكر الله تعالى والرسول (ص) غنية عن الاختراع في الوعظ» (7)، وستتسع نظرة الحظر الوضعي هذه حتى تغدو شبه عقيدة تؤلف فيها الكتب، فقد أثر عن السيوطي كتابا يحذر من اقاويل القصاص، يركز فيه على مواقف بعض الصحابة كعمر مثلا ازاء بوادر الوعظ. والقص التي ظهرت في عصره والتي منعها لأنه رأى فيها مجالا يبداغوجيا ينافس المادة القرآنية والنبوية التي كان الظرف يقتضي ربط الناس بها، لكن تطورات الحضارة العربية الاسلامية جعلت من فن القص المسجدي وسيلة تبليغية كانت احيانا منطلقا لقيام مذاهب ودول (8).



## الغزالي.. وادبية الشعر والانشاد

على اننا نجد نظرة الغزالي الى الشعر تتسم بنوع من السماحة والايجابية بحيث نراه ينفي الحظر الديني على الشعر، مقررًا ان الاسلام انما نال من شأن شعراء الشرك فقط «والشعراء يتبعهم الغاوون الا انهم في كل واد يهيمنون» (9)، غير انه مع هذا الاطلاق يحدد للرسالة الشعرية اطارًا التزاميًا توجيهيًا، فيغدو الابداع الشعري بمقتضى ذلك فنا تربويًا، ذا غاية ترشيدية، متجانسة مع مراعي العقيدة «فلا ينبغي ان يستعمل من الشعر الا ما فيه موعظة او حكمة على ما يستولي على قلبه» (10). فالرسالة الشعرية تحقق مفعولها، متى حركت نوازع النفس.. لقد كان الغزالي على وعي كبير بأهمية التلقي، واستقبال الرسالة الادبية، فبقدر تناغم مضمون الرسالة مع روح المستقبل، بقدر ما يكون التأثير النفسي قويا لديه، وذاك ما حرص الغزالي على تأكيده، وهو يتحدث عن تأثير الجمالية السماعية (الفناء).

## الغزالي.. وفن الغناء

لقد رأى الغزالي ان السماع فن يفاعل مشاعر الانسان، ويحركها، وتأثيره في القلب محسوس «ومن لم يحركه السماع - كما يقول - فهو ناقص مائل عن الاعتدال بعيد عن الروحية، زائد في غلظ الطبع وكثافته على الجمال والطيور، بل على جميع البهائم..» (11) ففطرة السماع على هذا النحو، تجعل منه فنا انسانيًا ساميًا لاحظر دينيا عليه، ما ظل قائما على طبيعته الاعلانية. يقول الغزالي: «ومهما كان النظر في السماع، باعتبار تأثيره في القلب، لم يجز ان يحكم فيه مطلقا بإباحة ولا تحريم، بل يختلف ذلك بالاحوال والاشخاص، واختلاف طرق النغمات، فحكمه حكم ما في القلب.. قال ابو سليمان: «السماع لا يجعل في القلب ما ليس فيه ولكن يحرك ما هو فيه» (12)، فالغزالي يجد الفن المروج على القلب جمالية مباحة، لما يفيد المرء منها، من حيث تجده، وتقويته على الاعباء «ومهما كان الغرض للعب والتلذذ باللهو فذلك انما يباح لما فيه من ترويح القلب، اذ راحة القلب معالجة له في بعض الاوقات، لتنبعث دواعيه فتشتغل في سائر الاوقات بالجد في الدنيا كالكسب، والتجارة، او في الدين كالصلاة والقراءة» (13). ان الإغراب عن مبهمات النفس، وازهار السرور «بالشعر، والنغمات، والرقص، والحركات.. محمود» (14) على ان هناك تصنيفا قرره الغزالي لجمالية السماع وعلى مواد تحققها، وشروط ذلك التحقق... فاذا كان فن السماع على هذا النحو انما هو محصلة مواد تعبيرية، يكفل تزاجها في التخريج الاخير بناء الانشودة التي تشد السمع، وتأسر الخاطر، فان الغزالي بشرط ابحاثها بان تكون مواد صنع هذه الانشودة في المستوى النغمي، خارجة عن جنس الزمريات، والوترات

« التي هي من شعار الاشرار » (15) ذلك لان اختراق مبدأ اللاتماثل او التشبه بأحوال المبتدعة في كل امر سلوكي قد تجر حال التسبب معه، الى الانزلاق نحو دائرة اللادين.. من هنا كان على مبدأ اللاتماثل وخاصة في سلوكيات تتجذر في حضارة تستمد قيمها من مجتمع الفطرة والمروءة أن يظل فيصلا اخلاقيا، وذوقيا، وسلوكيا بين ممارسة المسلم، وغير المسلم، او بين المؤمن، وغير المؤمن، وهذا حفاظا على ثوابت عقيدية تتكرس بها شخصية المسلم، وتتحصن من اسباب الاستبلاط التي غالبا ما تصيب هدفها من روح المسلم الا كنتيجة لاستخفافه بالوقاء الشكلي الذي يعد انتهاكاً على مستوى الواقع النفسي اول خطوة في طريق الانحراف.. لقد كانت المزامير والاورار آلة الفسقة، والاثمين في المجتمع الاسلامي، فجاءت الضرورة الاجتهادية، وهي تقنن للشروط الفنية للسمع تصادها، وتنبد جماليتها، بهذا الطعن الشرعي الذي عبر عنه الغزالي حيث شمل حكمه الاباحة السماعية كلية، الا ما صدر منها عن هذا الصنف المُفسق بقوله: « وكل ذلك جائز مالم يدخل فيه المزامير، والاورار التي هي شعار الاشرار »، ذلك لأن الغزالي يريد ان يجعل بين التظاهرة السمعية الفنية، ذات النزوع الروحي والجمالي السامي، وبين مجالس الخلاعة، والتهتك، والتعري من لباس المروءة، والكيس الاخلاقي، فارقا شرعيا يميز ضريين من الجمالية الطربية، جمالية بناءة، تبهج الروح وتعلو بها، وجمالية هدامة، تشمل الروح وتسف بها في مهاوي الاباحة، والخساسة والانسياق للواعج الدعارة والعهر.

يقول « فان كان السماع يذكر الشباب تذكيرا بشوق الى الخمر، عند من الف ذلك مع الشرب، فهو منهي عن السماع لخصوص هذه العلة فيه » (16)، فالسماع هو جمالية طربية تهيجية غالبا، مالم تتصون بسمو العقل، واكثر اللحون - كما يرى الغزالي متحدثا عن عصره - انما صيغت تحت نشوة الخمر، والتحذير، فهي تنضح ميوعة، وابعازا بالعري الموقع.. من هنا كان الحظر على ما يدخل في صنع هذا اللون من اللحون، من آلة، وعدة تأثيرية. يقول الغزالي: « واكثر العشاق والسفهاء من الشباب في وقت هيجان الشهوة لا ينفكون عن اضرار شيء من ذلك، وذلك ممنوع في حقهم لما فيه من الداء الدفين، لا لأثر يرجع الى نفس السماع، ولذلك سنل حكيم عن العشق فقال دخان يصعد الى دماغ الانسان يزيله الجماع ويهيجه السماع » (17).

لقد كانت ذهن الغزالي، وهو ينصص للجمالية الفنية بهذه الاحكام، موصولا باحاساس جمالي فطري رهيف، كان المسلمون الاوائل يتذوقونه، ويجدون فيه شرطا حياتيا تنزكي به علائق الناس، وازمنتهم لارتكازه على بعدي الحسن والتقوى. وذلك ما عبر عنه يحيى بن معاذ الذي ساق الغزالي قوله مساقا احبائيا، تأصيلا لنموذج ذوقي وجمالي كان العصر، وما تلاه، لا يني يبتعد عنه: قال يحيى:



«فقدنا ثلاثة اشياء فما نراها ولا اراها تزداد الا قلة، حسن الوجه مع الصيانة، وحسن القول مع الديانة، وحسن الاخاء مع الوفاء» (18)، ان تذوق الجمال، واصطناع اسباب التجميل المادي والادبي، والتفنن في تلوين الجمالية بمختلف طبعها، واجناسها، ومعاييرها، مسلك مؤصل في العقيدة الاسلامية التي ارتكزت في الاساس على شرط جمالي بياني (جمالية النص القرآني وادبية الترتيل)، على ان مراعاة مبدأ الاعتدال يظل القاعدة التي يعتمد عليها الاسلام في كل مراس جمالي لا يترتب عنه سقوط في الخطيئة.. يقول الغزالي «والتحقيق ان التزين بالمباح ليس بحرام ولكن الخوض فيه يوجب الانس به حتى يشق تركه، واستدامة الزينة لا يمكن الا بمباشرة اسباب في الغالب يلزم مراعاتها ارتكاب المعاصي» (19)، فما جنب كرامة الانسان السقوط المادي والمعنوي وما حفظها من التسفل النفسي والشعوري من مظاهر الفن، والتفنن هو خصيصة جمالية لا تجافيها روح العقيدة في الاسلام.. لقد نظر الغزالي الى الجمالية، على انها زينة، وفن، واطراب، واثبت الاباحة التي تجعل منها منشطا روحيا وادبيا يعزز انسانية الانسان، وكان في رؤاه الاخلاقية، والذوقية يرهص لرؤية حضارية شمولية ادرجت مفهوم الجمالية ضمن منظور عمراني، يلابس صيرورة النهضة والسقوط التي تتبعها الامم، والمدنيات، وذلك ما سيقره لاحقا ابن خلدون.

### احالات

- 1 - افلاطون الجمهورية «انس» ص 125
- 2 - عبد الستار عزالدين نور العقل: دار الرشيد 82، ص 42
- 3 - HEGEL: Introduction à l'Esthetique - Aubier - Montaigne - Paris p: 161
- 4 - ابن خلدون، المقدمة ص 256
- 5 - الغزالي ابو حامد، الاحياء 130/3
- 6 - الغزالي - الاحياء 130/3
- 7 - الغزالي الاحياء ص 1/49
- 8 - المصدر السابق ص 1/49
- 9 - سورة الشعراء
- 10 - الغزالي الاحياء 1/49
- 11 - الغزالي الاحياء 2/384
- 12 - المصدر نفسه ص 2/393
- 13 - المصدر نفسه 2/386
- 14 - المصدر السابق
- 15 - المصدر السابق 2/381
- 16 - المصدر نفسه 2/389
- 17 - المصدر نفسه 2/377
- 18 - المصدر السابق 1/88



## مسرح الطفل (من الحلم الى المرأة)

مقاربة فرويدية / لاكانية

بقلم: د / سطنبول ناصر

ان التطرق الى اي طرح يتعلق بعالم الطفل يتطلب بالضرورة استيعاب الإشكال الطفلي، وتقصي فضائاته المستغلقة، اذ يتعين اساسا الامام بالطروحات المعرفية التنظيرية منها، سواء تلك التي عاينت المنحى السيكلولوجي او التطبيقية التي اهتمت بالجانب السلوكي للطفل، لذا يصبح المسرح الطفلي قرين الصلة (المعرفية) بمثل هذه الفضاءات التحليلية، وما امتاحته من قراءات للأنا البدني، وماتشكل عنها من نتائج من خلال شبكة التجارب النفسية او السلوكية، وما لاشك فيه ان انقياد الجهود الابداعية للمسرح الطفلي الى هذه المصدرة التجريبية، تتيح لها استيعاب دلالة التواشج بين عالم الطفل والحيوان، وبالتالي تدرك عمق التوظيف للشخصية الحيوانية في المسرح الطفلي.

ان المدرسة السلوكية اتخذت من اصناف الحيوانات الدنيا نماذج تجريبية لمعرفة جملة من المفاهيم حول التعلم والتذكر، وواجه الشبه بين السلوك (1) العصابي عند الانسان والحيوان، ومع ذلك يبدو ان الكثير من التجارب التطبيقية هي التي ادت بالباحث «بافلوف» مؤسس المدرسة السلوكية يرى «ان نتائج التجارب التي اجراها على الافعال المشروطة «الانعكاسية» للحيوانات قد تساعد كثيرا في الكشف عنها وتفسير خبايا حياتنا الداخلية» (2) وهذا لا يقتضي حدس المبدع للمسرح الطفلي لكيان الطفل ولكونه الداخلي، ذلك ان الكتابة للطفل لا يمكن ان تكون محصلتها التخلص من طفولة المبدع ضمن المبدع، فالمبدع (3) عالم نفساني يحدس الدوافع التي تحرك الناس وسلوكهم الخفي فيجسد فضاءات الحب والرضا، واذى الانتقام بطريقة (4) رمزية، وعليه نجد ان توالد الانفعالات مصدرها طفولة المبدع، كما انه من الصعب عليه التخلص والتحرر من ربة الطفولة، والتي تتأسس ابتداء من اليومي الى تفاصيل المتابع الفعلي مع عالم الاشياء، وهذه الوصلة تتمثل في تعالق الطفل بأناه، نظرا لكونها تمثل النواة المحورية لمذكراته، والتي تسهم في تأسيس المكبوت الذي يشكل جوهر الرغبة والاعراب الشفوي، فالهومي هو التفصيل المؤسس للذكرى والمساهمة في تشكيل معرفة الآخر.

ان المسرح الطفلي بشقيه (النصي، المشهدي) كيف يستطيع ان يستوعب شخصية الطفل؟ وكيف يتمكن من إحداث التقاطع مع الطروحات النفسية التي اهتمت بنوازه وسلوكاته...

قبل ان يتشكل كل من النص والمشهد ، عرف الطفل مكونات وفضاءات مشهدية يومية تُجَلِّي تيمات محاكاة الغير قصد التقمص كتلك التي تتمثل في تماهيات فتستبق الذات الطفلية نضجها ، وهذا من خلال امساكها بالشكل الكلي لجسدها الخاص بها في حالة صورة خارجية (5) عنها فتتسامى من خلال تقمصها لفضاءات خيالية ، سواء تلك التي تتشخص في حواراتها اللعيبية بين اقرانها او تلك التي يسقطها على الجوهرى من الاشياء وهذه تمثل الحالة «الفعمشية» (6) فتستعين بها للتخلص من نوازعها الى احاطتها الداخلية ، ولذا نجد «ان العاب الاطفال ، كحز الرأس وقر البطن تيمات عفوية تنبثق من خيالهم ، ويبدو ان العدوانية (لدى الطفل) قوامها علاقة متميزة بصورة جسده الخاص به او بجسد الغير» (7) ، وفي المقابل يتجسد الخيال الطفلي في تشخيصات اخرى يمتاحها من المشاهد ، والصور والدمى او ما يستهويه من الواقع المعيش فيكتسب الصدارة في التماهي فيؤدي بالطفل الى تقمص الفيض الذي تجارزه والتعلق به فيحدث التعاطف والاندماج .

يذهب «ارنست جونز» (8) ان الاطفال كثيرا ما يحلمون في اثناء الليل انهم يتمتعون بما حُرِّموا منه اثناء النهار، اذ في حالة الحرمان تصبح الحاجة والرغبة شأنها شأن التنبيهات المنبعثة من الاعضاء الباطنية التي تتحول عن طريق فاعلية الابدال فيكون الحلم احد المظاهر التي تتقاطع مع المشهد المسرحي الطفلي في الكثير من الجوانب، يتمثل اهمها في المشاهدة حيث يشاهد الحالم صورا بصرية قد تصاحبها عواطف وافكار وانطباعات متأتية من حواس اخرى غير البصر، لكن الغلبة على الدوام تبقى للصور، (9) فالحلم يكون في بعض الاحيان واضحا وضوح احداث الحياة الواقعية.. وثمة احلام مشبعة بالمعنى... متماسكة متلاحمة والبعض منها يشتمل الا على فكرة واحدة او كلمة واحدة. وثمة احلام اخرى غنية كل الغنى بالمضمون، تدور احداثها كما لو انها روايات حقيقية، ومنها ما يتشع بمسحة من الفكاهة او من الجمال الخارق الاخاذ، بينما بعضها الاخر ملتبس، سخي، عادم المعنى، بل مغرب شاذ، وثمة احلام لا تحرك فينا ساكنا، واخرى تستثير انفعالاتنا جميعا، فيستبد بنا الالم الى حد البكاء ويهصرنا القلق فنفيق ونصحو، وتستولي علينا الدهشة ويغشانا الانذهال (10).

إن مثل هذه الفضائات نجد لها حضوراً مُبِيناً داخل التشكيل المسرحي كما أنها مهادية لكونه



بحيث تتعالق الى حد الانطباق المشهدي، فالفضاء الحلمى يجلي نسقا يقترب في هيكله الى النسق المسرحي من حيث الاشخاص والاحداث والخطابات والانفعالات.. ومن خلال هذا التراصف المكون ضمن البناء الحلمى ينحدر تشكّل الذات الخفى، اذ إن الحلم هو بناء اللاوعى من حيث هو جملة من الترميزات والانساق الخطابية المضرة والتجليات التي تؤسسها تفصلات ماورائية، ولذا، فنحن حين نقارب بين ميكانيزمات الحلم، والمشهد المسرحي، فاننا نترجم دلالة العلائق التحتية والمتمثلة بين الحالم والمُشاهد والمبدع اذ إن هذا الاخير يسهم في خلق التكوين الحلمى النصي (بما يدخله على احلام يقظته من تحويل وتفكير واختصار المواقف التي يضمنها...) ( مسرحياته بيد ان البطل في احلام اليقظة هو على الدوام الحالم نفسه، إما بصورة مباشرة واما عن طريق التماهي الصريح مع شخص آخر) (11).

ان المشاهد المسرحية (الطفلية) قريبة الى حد كبير باحلام اليقظة التي (تشهدها الطفولة.. اذ تغلب وتهيمن على مضمون منتجات الخيال هذه تحفيز بالغ الشفافية فهي مشاهد وحوادث تهادف فيها انانية الحالم وطموحه وحاجته الى القوة والسلطان) (12)، وهذا نظرا لكونها تنزع الى الثبات والشفافية والواقعية (غير موعلة في الترميز) وفي مجملها تترجم استجابات يومية، وعليه فالتقارب بين الاحلام (الطفلية) والمشاهد، متعالق الاطراف، وذلك لكون الجوهر الجامع بينهما ينطوي على إشباع رغبة الحرمان وتلبية الشعور بالتلف من خلال توطيد المجرى النفسى للتهيج، لذلك يهدف المشهد المسرحي الطفلي لتحقيق حالات التداعي الشفوية، حيث تتدرج مراحلها من الصورة المرئية السمعية الى الصورة الشفوية (الافصاحية) ومنها الى التفرغ.

ان الرؤيا الحلمية - لدى الطفل - استرجاعية، إذ يحلم على الدوام بتحقيق رغبات ولدها فيه النهار (13) السابق في حين يكون المشهد المسرحي حديث الطرح يتعسر عليه - في بعض الاحيان - روايته أو استرجاعه، فلا يحتفظ بلحمته الكلية سواء السردية الحكائية أو الحركية التمثيلية، فيكون السردى هو المحرّف للحركى باعتباره هو المضمون الظاهر المهد للتمثيلي الحركى، وعندئذ لا يحتفظ الطفل من هذا الا بما يساير «أناه»، أما الجانب المبهم يُفصح عنه بالاشارة، وبالتالي فهو أقرب من الحالم الذي يفضل رسم أحلامه نظرا لحالات الكبح النفسية التي تحُول دون الإسلاس في التداعي وهذا ما يتماس مع بعض المشاهد المسرحية الطفلية ذات التصوير الفرائيى والقريبة في التكوين من الاستشباكات الحلمية.

إن المشاهد المسرحية الطفلية من خلال عروضها الإيقاعية، سواء الصوتية أو الحركية تسهم في



إحداثها الشخوص الحيوانية التي تتماهى مع التكوين الانساني، تكشف عن دلالات تشخيصية تقدم للنا البشري أبجدية الترموز خاصة والمشهد المسرحي مكرس لتوليد الفضاءات العلامية، فالاقنعة والايماات والتشخيصات هي مكونات بنائية للمشهد، زيادة على التفاصيل الاخرى التي تمثل الاسهام العرضي في تأسيس السياق العلاماتي ضمن النسيج المشهدي، وهذا يتماس مع ما يصطلح عليه «فرويد» بالرمز، ذلك أن رمزية الاحلام تلمد ما يتماثلها من فضاءات في الاساطير (14) والفولكلور خاصة في الوقت الذي لا يستطيع الحالم إمداده التحليل النفسي بأية معلومات في التراث الانساني، وعليه فالمواد التي تدخل في تركيب الرمزية الحلمية لها ما يماثلها في الجداريات والمسرح، (الفولكلور) والرسوم والاساطير، والاعراف، والطقوس الاحتفالية ذات الايماات والصيحات، والاقنعة الى فضاء التشكيل الوشحي، إن هذه الانماط الاولى - في تاريخ الانسانية - مؤسسة على الرمز وازدواج المعاني، وبالتالي فإن عمل الحلم يتقاطع مع وظيفة هذه الانماط، لكونه يعطي للافكار الكامنة نمطا تعبيريا شبيها بالكتابة (15) المصورة.

يكتسب الممثل في المشهد المسرحي بعمامة، والطفلي بخاصة، قابليات التلون سواء من حيث الحركات والتحويلات الحوارية أو الانتقاضات والانتساطات الفسيولوجية للملامح، فهي تشكل في مجملها طاقة للتوليد الدلالي تجعل من الممثل أرضية لمحاولات التكوين الرمزي، وكل ما يعرضه المشهد من تفاصيل جزئية تدق أو تكبر في العرض أولها الصدارة أو العرضية، القصدية أو الاعتبارية، فهي تسهم في الحبكة المشهدية . إن هذه الاجزاء التأليفية للمشهد المسرحي لا يطرحها الحلم ولكنه يحمل تيمات مشهدية وتركيبات خبيثة تتقاطع سماتها مع التكوينات البدائية للتعبير الانساني، والمسرح أقرب التعابير الى الاساليب التعبيرية القديمة من حيث البنية الخارجية لكل منهما، إذ أن كلا منها يكرس عمله في حقول علامية إيقونية، لذا فإن (خصائص عمل الحلم... يمكن ان توصف بانها سمات اثرية، فهي قرينة الاساليب القديمة في التعبير واللغات والكتابات القديمة) (16) وعليه فالعلاقة بين التكوين الحلمى والمسرحي لا تقوم على افقية التقاطع السطحي إذ إن كلا من الحالم والممثل (أثناء التمثيل) فالحالم تزودج اناء بين الرائي والرؤيا ثم يتحول عقب هذا التناوب الحلمى المتداخل في ثنائية من التعالق الى سارد تبعث فيه التداعيات والترابط الحلمية، والملفوظات، فاعلية النسيج، وذلك بتقريبه لفضاءات الحلم المتداعية، وبالتالي يصبح التلفظ السردى نعتيا لسباقات مرآوية وتلفظية مثبتة ومتعرجة في آن واحد، وكذلك نسيجا بنائيا للتكوين السمعي البصري، وللتركيب الاستعارى، وهذا ما يسلكه المشهد المسرحي، حيث (يصور المنظر الدرامي من خلال التداعيات العلوية أو التجاور بدلا من الصورة المباشرة.... وهناك امثلة

تسيطر فيها الإشارة على المسرح بدلا من الأسلوب التصويري في توليد الدلالة فتكمن فاعلية الحركة في الإشارة إلى الأشياء... التي يحيل إليها المتكلم (17)، وبذا يتحول العرض المسرحي إلى مشهد سمعي ينوب مناب المرئي ذلك أن التمثيل النطقي التلفظي مكون من بُنى صيفية تدلل على المرئي، وتشير إلى فضائاته على شكل كيانات مشهدة خبيثة كانت (كما هو الحال عند الحالم) أو متجلية (عند الممثل) وعليه نجد أن التمثيل التلفظي هو المضمون الظاهر للحلم، إذ أن مصدر صورته التشكيلية والعينية يكمن - عند فريد - في عالم التعبير اللفظي وانطلاقا من اسم يرد إلى الذهن تستثار تداعيات متتالية غير حرة كل الحرية بل مترابطة ترابط الأفكار التي تستحضر (18) بصدد عناصر الحلم.

كما يتضح أن الاختلاف القائم بين الممثل والحالم يكمن في الطبيعة التوصلية إذ أن هذا الأخير يؤدي حلمه ضمن منقولات شفوية تعمل على سرد الحلم كما هو دون أن يكتفى أو يرمز حتى ولو دونه فلربما يتجاوز حجمه الحقيقي (19) في حين نجد الممثل يؤدي الخطاب المسرحي ضمن متواليات مشهدة فتقوم اللغة بوظيفة تصويرية لتقوم مقام المرآوي (في العرض) ذلك أن (لغة الممثل تصبح إيقونية بمجرد أن ينطق به الممثل يصبح تصويرا لشيء يفترض أنه مساو له يصبح خطابه) (20).

أن اللغة والتصوير متلازمان أثناء التمثيل وعليه تصبح مادة المسرح تطرح فكرة التزاوج البلاغي عند الممثل (الخطاب والصورة) دفعة واحدة وهذا عكس المادة الحلمية عند الحالم، ذلك أن لغته هي إيقونية تعمل على استعادة الصور وتحويلها في اللغة وترتيب تشكيلات اللاوعي في الظاهر وتنسيق المرجعي الحلمي الماهي لذاته في الخطاب التوصليلي، فالحلم هو بلاغة اللاوعي التي يسعى الحالم توصيلها ولكنها تظل دوما فوق اللساني وهنا يكاد التقارب يحصل بينه وبين الممثل في ما يصطلح عليه بالذاكرة الانفعالية، فالممثل (بجهد في إثراء تفسيراته للشخصية التي يلعبها عن طريق اكتشاف حقيقتها الداخلية ومحاولة الإحساس الصادق بالشعور الذي قارسه تلك الشخصية.. فينتقم الدور ويترجم أحاسيسه إلى أفعال) (21) وكذلك الأمر بالنسبة للحالم إذ يعمل على إنتاج مدلول الأنا ويلوغ مداء الخفي لتجلية طبقاته الخفية ومعالمه المستغلقة في مستوى الدال (الوعي) و(الكلام) وبذا نجد الحالم ينقل الآخر (الحلمي) الماهي لذاته في اللغة، في حين أن الممثل ينقل الآخر (النصي) الماهي لذاته في التمثيل.

أن الشخصية الحيوانية في المسرح الطفلي هي الوجه الخيالي والسحري للإنسان، وعليه فهي صورة



الأخر التي تبين اناء، فتتأسس وتتشكل ضمن التقابل المشهدي الذي يفضي الى هوامات سحرية كالتي يطرحها لACAN لدى الطفل وهو امام المرأة حين يمسك بنظرة الآخر، وبالتالي فان الشخصية الانسانية او الحيوانية هما اقرب الى الحضور المرآوي اللاكاني ذلك ان اغلب المشاهد هي محمولات لنظام الانا البدني وعلى الرغم من كونها تنحرف عن الحرفية الانعكاسية للكيان المرآوي الا انها تدلل ضمن الشخص على الكلية الرمزية المميزة لتشكيل الانا الطفلي، فالرمزي او السحري يشقان الهوام الطفلي ويجلبان قيمة الانزياح عن هوام الجسد المجزأ او المتكامل التي تطرحها مرحلة المرأة.

كما يبدو ان مسرحية الجسد تؤدي بالطفل الى ان يستجيب من خلال جسده وعليه فالتقابل بين الجسد الطفلي والجسد المسرحي يخرق ويتجاوز فحوى الطرح اللاكاني. ذلك ان الطفل يدرك جلبا ان المشهد ليس مرآة، والتكوينات الجسدية لا تمت بصلة الى جسده، وبذا فالعلاقة التقابلية هذه لاتصل الى حد التوازي والتكافؤ مع فكرة التماهي البدني بمرحلة المرأة، ولكن هناك ما يؤكد بها علاقة محددة، حيث ان المشهد المسرحي الطفلي يجلي تيمات لاحقاد والاذى والعداء بطريقة رمزية (سحرية) ثم يحاكيها الجسد الطفلي - فيما بعد - بايماءات عدوانية دون ان تؤدي الى العفوي (22) الخيالي بقدر ما تدلل على البنية الهوامية للتجزئي الجسدي من خلال مرحلة المرأة.

ان التشكيلات المشهدية للجسد في المسرح الطفلي هي انظمة لدوال يتماهى بها الطفل، كأن يتماهى بصورة (الأب، الملك، القائد، الاسد...) فهذه تشكل متواليات عظامية يتمثلها ليتجاوز بها خوره طلبا للتعالي (23) بالذات وبذا تصبح هذه التماهات مشكلة ضمن اللاوعي، اذ تترجم الذات في شكل تمثلات خارجية فيندغم الواقعي في الرمزي وبالتالي يستبق الطفل اناء البدنية الى فضاءات التهويمات السحرية قصد الانطفاء في العظامي وهنا يشكل المشهد المسرحي الرؤيا المقنعة للمرأة حيث تشكل الانا الطفلية تشكلا حلميا سحريا قبليا.

## هوامش

- 1 - سارنوف أ./ بالاشتراك - التعلم - تر/ محمد عماد الدين اسماعيل دار الشروق ط/ 1 - 1981 - ص/ 65.
- 2 - رشاد رشدي - نظرية الدراما من ارسطو الى الآن - دار العودة - بيروت - ط/ 2 - 1975.
- 3 - 4 - برناردي فوتو - عالم القصة - تر/ محمد مصطفى هدارة - مؤسسة فرانكلين القاهرة/ نيويورك 1969 - ص/ 34 - 39.



- 5 - بيت الحكمة، مجلة مغربية للترجمة والعلوم الانسانية، ملف العدد: جاك لاكان، جان ميشال بالمي، مرحلة المرأة وتشكل الانا - ص/43 ع / 8 - س/2 نوفمبر 1988.
- 6 - الفيتش "Fatish" هو الشيء الذي تنسب اليه قوة سحرية.. وكان الناس البدائيون يعبدون بعض الاشياء المادية لاعتقادهم بحلول روح الالهة فيها.. وقد استخدم فرويد "Freud"، الفيتش "Fatish" بمعنى الرمز، لشيء ما يتعلق به الشخص فيصبح معبرا على الموضوع المحبوب او قرينا رمزيا للشخص المرغوب فيه...
- ينظر « بالتفصيل » سيغموند فرويد - معالم التحليل النفسي - تر/ محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - ص/132
- 7 - بيت الحكمة - العدد السابق - الموضوع نفسه، ص/43
- 8 - ارنست جونز: معنى التحليل النفسي - تر/ سميرة عبده - مكتبة الحياة - بيروت - 1980، ص/51، 52، 57.
- 9 - 10 - سيغموند فرويد: نظرية الاحلام - تر/ جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت - ط/1 - 1980 - ص/14، 15، 16
- 11 - 12 - المرجع نفسه - ص/25
- 13 - سيغموند فرويد: خمسة دروس في التحليل النفسي - تر/ جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت - ط/2 - 1981 - ص/21، 22
- 14 - سيغموند فرويد: نظرية الاحلام ص/102
- 15 - ينظر: المرجع نفسه - ص/191
- 16 - ينظر - المرجع نفسه - ص/130
- 17 - سيزا قاسم بالاشتراك - مدخل الى السيميوطيقا - منشورات « عيون » الدار البيضاء - المغرب - ج/2 - ص/93 - 94
- 18 - سيغموند فرويد - نظرية الاحلام - تر/ جورج طرابيشي، ص/54، 55
- 19 - المرجع نفسه - ص/37
- 20 - المرجع نفسه - ص/50
- 21 - سيزا قاسم بالاشتراك - مدخل الى السيميوطيقا - ج/2 - ص/91
- 22 - ابراهيم حماده - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار المعارف، القاهرة ص/272
- 23 - بيت الحكمة - العدد السابق، ص/47



## أخبار علمية...



أ- ي

# (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي»)

لمحمد العيد آل خليفة - ديوان المطبوعات الجامعية 92/10

اصدر ديوان المطبوعات الجامعية دراسة جديدة للدكتور عبد الملك مرتاض تحت عنوان «أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي»» لمحمد العيد.

ويعد هذا البحث باكورة الدراسات التي ينجزها الباحث في سبيل تحقيق تلك المعادلة الصعبة «التراث - الحداثة» ومحاولة خلق انسجام بين طرفي هذه الثنائية. ويعتمد على الممارسة النقدية بأدوات اجرائية حدائية تنطلق من الحداثة وصولا الى التراث ثم العودة ثانية الى الحداثة، في سبيل الكشف عن الطاقات التعبيرية للنص، وعن فضاءاته.

لقد جاءت الدراسة لتحدد موقف الباحث من الحداثة والتراث لايجاد حل يقوم في كيفية حسن تمثيل هذين القطبين والافادة منهما معا بحيث يصبحان جدلية التفكير الاصيل المتجدد. وانطلاقا من هذا الطرح، باشرت هذه الدراسة نص «أين ليلاي» لتضع امام الباحثين نموذجا اجرائيا حدائيا للممارسة النقدية على النصوص الادبية.

وقد اتى البحث في فاتحة وتمهيد وستة فصول، عالجت الفاتحة عنوان الدراسة والاسباب الدافعة الى هذا الاختيار الموفق للعنوان. كما تعرضت الى عناية النقاد بالشعر، وعلاقة هذا الاخير بالنثر. وعللت سبب اختيار نص محمد العيد.

واما التمهيد، فجاء ليجيب على السؤال المحير: بأي منهج نباشر النص الادبي؟ وقد وفق الباحث في تحديد احد عشر مستوى لهذه المباشرة. وقد كان هذا التمهيد زخما بالطروحات الجادة لمساءلات المتلقي لتلك المفاهيم النقدية الحدائية كالسيميائية والتفكيكية، والايقاع، والسردانية، وربط كل ذلك بالمذاهب الفكرية التي انتجت هذه المفاهيم.

واما فصول الدراسة، فكانت ممارسة تشريحية للنص، وكان الفصل الاول لتحديد بنية القصيدة لدى محمد العيد من حيث الخصائص والتقنيات والايقاع، والصوت واللفظ. واما الفصل الثاني، فعالج طبيعة البنية في قصيدة «أين ليلاي» من منطلق سيميائي، فالقصيدة بنيت بناء يعتمد على الدوران، ويعد هذا البناء المفتوح بناء حدائيا. وقد وقف الباحث في هذا الفصل عند النظام الفعلي، والنظام الاسمي في هذا النص. وخصص الفصل الثالث للبحث في مخاض النص وتاويليته من خلال الحديث عن جو هذا النص عن طريق تفكيكه الى اجزائه الاولى التي كان عليها قبل ان تلتئم في هذا البناء، ومن خلال الحديث عن تاويل الرمز في النص اعتمادا على مفهوم التاويلية للكشف عن الدعائم التالية: الاسطورية، الروحية، السياسية والتاريخية.

واعتنى الفصل الرابع بالحيز الشعري للنص المدروس، فكشف عن الحيز الثاني، والحيز العرام، والحيز المتحرك، والحيز القاصر عن الاحتواء، والحيز الحالم. كما اهتم الفصل الخامس بالزمن الشعري في هذا النص فبحث في الزمن التقليدي، والزمن الحرام، والزمن اليانوس، والزمن المربع، والزمن الحالم. واما الفصل السادس فعالج التركيب الايقاعي لهذا النص. فوقف

الباحث عند التركيب الايقاعي، والايقاع الداخلي، والخارجي، كاشفا عن خاصية هذا الايقاع في «اين ليلاي». وختم البحث بإثبات نص قصيدة «اين ليلاي»، وبمصادر الكتاب ومراجعته، فجاء في 175 صفحة.

الاستاذ: محمد تحرشي

- وصدر للدكتور عبد الملك مرتاض الدراسات التالية في مجلات عالمية:
- 1 - «البنية السردية عند نجيب محفوظ» - «مجلة فصول»، القاهرة 1992
  - 2 - «الفكر السيميائي لدى بيرس» - «مجلة علامات»، جدة ع: 4 1992
  - 3 - وترجم له فصل كامل من كتاب الامثال الشعبية الجزائرية الى اللغة الانجليزية ضمن كتاب اسهم فيه امريكيون وعرب، وذلك بعنوان: "Economic relations among social classes Algerien Proverbs" ونشرته المطبعة الجامعية الدولية بفلوريدا «ميامي».
  - 4 - «نظرية القراءة» - «المجلة العربية» للمنظمة العربية للثقافة والعلوم، تونس 1992
  - 5 - «مدخل الى نظرية الثقافة الشفوية» - «مجلة التراث الشعبي» بغداد، ع: 2 - 1992.

الدكتور سليمان عشارتي: يدعو لاستحداث

مقياس عن فقه الخطاب القرآني.

دعا الدكتور سليمان عشارتي مدير معهد اللغة وأدابها بجامعة وهران، الى استحداث مقياس دراسي جديد حول «أدبية فقه الخطاب القرآني» يدرس في الجامعات الجزائرية لطلبة شعبة العلوم الانسانية وهذابعد دراسته للخطاب القرآني حيث انتهى الى عدة خلاصات منها: ضرورة ربط الذهنية والذوق الجمالي للفرد العربي المسلم بمصدر جماليته والمتمثل في المتن القرآني.

ضرورة مباشرة النص القرآني العظيم بالمناهج التحليلية الحداثية لاستكشاف لامحدودية هذا النص المقدس من حيث المكتنزات والمقدّرات الجمالية الإعجازية. ضرورة فتح النص على المعطيات الحضارية المعاصرة وهذا من خلال الممارسات التحليلية

التي تركز الحقيقة التي لا مرأ فيها وهي كون النص القرآني نصا خالدا مؤبدا الحضور. وقد ذكر الباحث انه عندما اعتمد كثيرا من المعطيات والمناهج الحديثة ليتحسس بنية الخطاب التبليغي القرآني. فقد شاء ان يُعير الظاهرة القرآنية بمعيارات الحداثة لا ليقرر حداثة القرآن فذاك أمر لا يطاله ريب ، وانما أراد أن يضع النص القرآني في موضعه العلمي الذي ينبغي أن يكون له ، فطالما لم تندمج الذهنية في الفضاء القرآني ، بدءا بدرس المحفوظات للناشئة ، إلى التمرس بالشاهد الخطابي القرآني في كل منزع تحليلي أو تركيبى وفي أي فرع معرفي ، فإن الحداثة العربية تبطل حائمة ، عاثمة لانبتاتها عن أكمل متن لأقحها ولاقحتة على مدى العصور. إن معجزة القرآن باعتراف القرآن نفسه كانت جمالية. و الدراسة كانت توظيفاً لادوات حداثة وتراثية وغايتها كانت ادراك الجوانب التي يتباين فيها او يتحد النص القرآني الرباني مع النص الوضعي . ويقول الاستاذ سليمان ان تبليغية القرآن تبليغية فذة. ما اشد حاجة الاعلاميين والمعجميين واللسانيين.. الى تبنيها وتجريبها على صعيد التوصيل القولى، والصوري والسمعي. ولهذا دعا الباحث الى استحداث مقياس أدبية فقه الخطاب القرآني . ذلك لان القرآن لا يمكن ان تستوعبه عُدّة تحليلية اجرائية محدودة بل هو كون خطابي لا مناص من ان تتضافر علوم كثيرة ومناهج تحليل ملائمة من اجل اكتناه الحقيقة الجمالية والروحية فيه.

« عن صحيفة المجتمع »







أنجز طبعه على مطابع

كيوان المطبوعات الجامعية  
المطبعة الجهوية بهران





## تطالعون في العدد القادم:

- ✧ من السمة الى السيميائية
- ✧ التفكيكية : قراءة في الفكر التنظيري عند جاك دريدا.
- ✧ تساؤل الخطاب التأولي .
- ✧ الزمن في القصة القرآنية.
- ✧ سيميائية الخطاب في الشعر الصوفي .
- ✧ نظرية القراءة .
- ✧ سيميائية الماء في الشعر الجاهلي .
- ✧ مظاهر الاحتفالية في «الديوان» .
- ✧ قراءة في الرسائل الجامعية .
- ✧ المنهج المورفولوجي في دراسة الحكاية الشعبية .
- ✧ السمة في التراث العربي .

